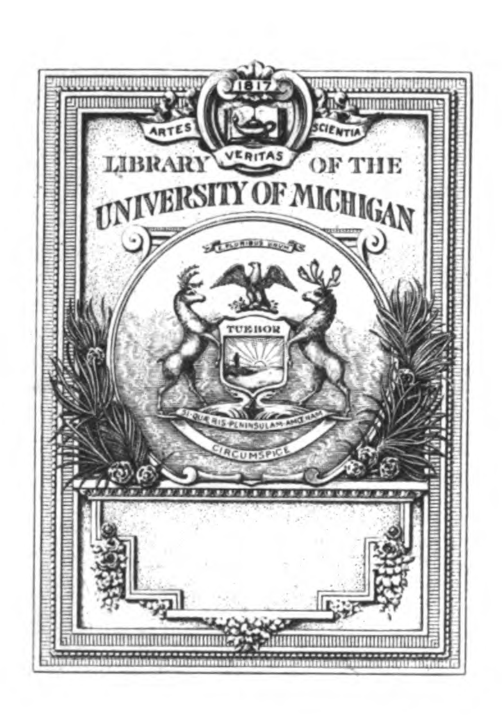
Carl Horst

Barockprobleme

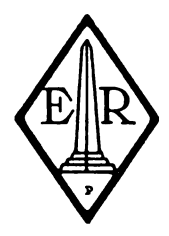
Eugen Rentsch Verlag München


E. PLAICHINGER Y COLTELLI 18


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

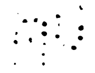
Barockprobleme

von Carl Horst



Eugen Rentsch / Verlag / München / 1912

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.



Hermann Cohen,
dem Lehrer und Freunde

Inhalt.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Seite

Nachwort als Vorwort.

Das Buch liegt vor; was will es, was sagt es? Schon wieder eines, das die Korrektur unsres Geschmackes an der Verwilderung und Willkür des Niederganges der Kunst im Barock anstrebt! Wird es nach jener Absage J. Burckhardts, nach einer ganzen Literatur des schüchtern entschuldigenden Für und des gefühlssicheren Wider auf Erfolg in der Laienwelt, ja auch nur auf geduldige Anerkennung des guten Willens in Fachkreisen rechnen können?

Es ist wahr, das, was hier gesagt wird, wendet sich an beide, den Laien wie den Fachmann, und damit ist fast schon sein Urteil gesprochen. Dem Fachmanne fällt es begreiflicherweise schwer, neben den für seinen Gebrauch bewährten Aufstellungen andre, vielleicht neue methodologische Vorschläge gelten zu lassen. Der Laie hat sich angewöhnt, erst nach einer „fachmännischen" Kritik zu suchen, danach erst etwa das kritisierte Buch zu lesen. Einem solchen neuen Vorschlage gilt es aber in dieser Schrift. Zwar für den eigentlichen Fachmann sollte er wohl eigentlich kein ganz neuer sein nach dem Erscheinen des vorzüglichen kleinen Schriftchens von B. Krystal (Halle 1910). Aber dieses ist doch allzu rein methodologisch „kritisch" gehalten, als daß es selbst unter den Berufenen in weiteren Kreisen wohl aufgenommen werden könnte. Ich bekam es erst zu Gesicht, als der Plan des Ganzen und die Ausführung der beiden ersten Kapitel, die als Habilitationsschrift bereits im Frühjahr 1911 erschienen, schon abgeschlossen war. Übrigens ist sowohl der Ausgangspunkt ein anderer und somit der Weg bei ihm ein einfacherer, eben der lediglich methodologischen Auseinandersetzung wegen, auch kommen wir zu einigermaßen verschiedenen Resultaten: Die Stellung der „Kunstwissenschaften" in ihrem Verhältnisse zu Ästhetik und Kunstgeschichte bleibt bei ihm gewisser-

maßen im Unklaren. Darin, daß sie weder in die Rechenschaftssphäre der Ästhetik eingehen dürfen, noch Nebenfragen, die im Kunstgeschichtsbetriebe dem nachdenklicheren Beobachter aufgehen, zu erledigen haben, sind wir uns einig. Ebenso mit Aloys Fischer („Ästhetik und Kunstwissenschaft“ in der Festschrift für Lipps 1911) und mit Theodor Conrad („Definition und Forschungsgehalt der Ästhetik“ 1909); nur daß ich die Begründung, die beide geben, die Ästhetik habe es eben mit noch etwas anderem, der Natur, zu tun, keinesfalls annehmen kann. Das spezifisch rezeptive Gebaren der Phänomenologie, neuer wie alter — aristotelischer — Observanz, macht eine Vereinbarung doch unmöglich, wie im allgemeinen der systematischen Haltung, so besonders deutlich in Fragen der Ästhetik, in welcher soviel vom „Verhalten“ des Subjektes abhängt. Ich meine nun, daß erst durch dieses Verhalten des Subjektes ein einzelnes der Natur in den Betrachtungskreis der Ästhetik hineingezogen wird. Es wird aber, wenn der genießende „Laie“ derselben gegenübersteht, genau so synthetisch produktiv sein, wie wenn der Künstler vor ihr sein Bild konzipiert. Im anderen Falle öffnen sich beide den Gefahren des „Impressionismus“.

Als die „Grundkraft des Gemütes“, die sich da beteiligt, möchte ich jenes kantische „reine Gefühl“ beibehalten, das seine Leistungsfähigkeit bewähren soll nicht im Entdecken und Feststellen der reinen Verhältnisse und in dem Werten der Beobachtungsobjekte danach, ob und wie mannigfaltig sie in solche aufzulösen seien, sondern im tatfrohen Erfassen des Wesens der Dinge und im liebevollen Sichversenken in ihre Wunder, unvoreingenommen oder sogar nur noch mehr angefeuert durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft und die Vertiefung des sittlichen Wollens. Ästhetik ist nicht Kulturwissenschaft. In dieser Unvoreingenommenheit liegt das Kriterium von „Reinheit“, die für das der Ästhetik reservierte Gefühl gefordert wird.

Aus diesem Ansatze wird sich eine andere Art von Möglichkeit, eine andere Art von Wahrheit ergeben, ja eine andere Forderung von Notwendigkeit. Es ist also jedenfalls in der Ästhetik nicht getan mit dem Absehen von der „Seinsqualität“, wie es die Grundtendenz des Phänomenalismus wenigstens zuläßt. Er sieht von vornherein zunächst ab von dem „Wirklichkeitswerte“ des beobachteten Phänomens und darum wird sein Streben nach der Entdeckung der „We-

sensgesetzlichkeit“ für den Kunstforscher, zumal den Kunstwissenschaftler sehr belangreich, zum wenigsten zur Selbstkontrolle ermunternd wirken. Denn in der Tat wird man in der Betrachtung des „ästhetisch Wertvollen“ — wie es Conrad bezeichnet wissen will — durchgehends auf den Widerhalt der Erfahrungstatsachen an der „Wirklichkeit“ verzichten müssen. Das aber soll die transzendentale Ästhetik unterscheiden von der phänomenalistischen, daß man hier bewußt, „methodisch“ von ihr absieht, der vorhandenen Problemgruppe Rechnung tragend und das fundamentale Werkzeug danach zurüstend, der Phänomenalismus dagegen seinem Programme gemäß in der Ästhetik wie in den anderen Systemteilen seine analytischen Erfahrungen an dem Faktum des Vorhandenen macht ohne Rücksicht auf Sein oder Nichtsein. So kommt es wohl auch leicht vor, daß man sich für eine „Definition der Ästhetik und ihres Forschungsgehaltes“ am Faktum des „ästhetisch Wertvollen“ orientiert und die „Verfahrensarten“ ästhetische nennt, welche sich mit jenen Fakten beschäftigen.

Der transzendentale Realismus schreitet den Weg umgekehrt: er sieht erst zu, was da getan wird, wodurch sich dies Tun von andern Leistungen der menschlichen „Gemütsvermögen“ unterscheidet und gruppiert danach die Erscheinungen, die erst dadurch zu Gegenständen dieser spezifischen Betrachtungsweise werden. Nicht also im gewöhnlichen Sinne steht da ein Individuum als Phänomen dem andern gegenüber; nicht handelt es sich auf diesem Wege darum, daß im Ringen von Wirklichkeit sowie deren Wirkung mit der auf sich gestellten befreiten Individualität und ihrem „Geschmacke“ das eine Wesen es dem andern abgewinne aus Machtvollkommenheit des Genies oder aus der Einfühlung der geschlossenen Persönlichkeit im Urteile. Das sind Intentionen der derzeit in den Methodenfragen von Philosophie und Kunst gleich allmächtig gewordenen Psychologie. Sie ist es, die den Mut hat zu erklären, daß „ästhetischer Genuß objektivierter Selbstgenuß sei“; gewiß ein hochgemuter Satz, der so recht aus dem Herzen unseres heutigen selbstgewissen Übermutes kommt; der dann, zum Grundsatze der Ästhetik erhoben, nur zu geeignet ist, die Möglichkeit exakten Rechenschaftsgebens und -forderns zu verdunkeln, unsicher und zwecklos zu machen. Und gerade darauf geht das Bemühen der neuen Wissenschaft, deren methodologische Not-

wendigkeit hier durch die Probe erwiesen werden sollte und die zur Einführung damit empfohlen wird: Die Kunst-„Wissenschaft“, die nicht, wie die psychologisch-ästhetische Theorie der Einfühlung die göttliche Macht zu haben wähnt, daß sie den Forschenden in das Innerste von Kunstwerk und Künstler einführen könne; die aber ebensowenig sich bei der grundfesten Bestimmung des das Kunstwerk Umgebenden beruhigt, wie sie Sache der philologisch-historischen Gegenstandsbehandlung sind; sondern die dem Wesen dieses eigenartigen Gebildes nachforscht, um analog dem Verfahren der deskriptiven Naturwissenschaft, die unlösliche Beziehung der Einzelprobleme, die auch ihr das einzelne Kunstwerk und der einzelne Meister aufgibt, unter einander und zu einer zusammenhaltenden Grundidee aufzuweisen. Hier gehe ich in der Abgrenzung der Kompetenzen von Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte mit Krystal weit auseinander: Erweist es sich als empfehlenswert — und das tut es für den ernsthaft wissenschaftlich um die Kunstschöpfung sich Bemühenden — daß ein Zwischengebiet eingerichtet werde zwischen der rein wissenschaftlich-idealistischen Sphäre der Ästhetik und der einer Vermehrung und Ordnung der Gegenstände, die als Beobachtungsmaterial dienen möchten, — der Stellung der Mathematik zwischen Logik und den deskriptiven Naturwissenschaften vergleichbar — so wäre das Sache dieser Kunstwissenschaft, nicht der Kunstgeschichte. Ebenso wie in jenen Naturwissenschaften scheint mir aber ein Versuch der Scheidung zwischen Ideenbildung und Erscheinungsform weder haltbar noch fruchtbar, wie sie als solche von „Inhalt und Form“ gäng und gäbe ist, ein Schulgut der früheren formalistischen Ästhetik. Man darf nicht absondern einen Materialstil, einen „technischen“ Stil, einen Zeitstil, wenn man nicht der grundlegenden Unterscheidung von Stil und „Manier“ sich begeben will, d. h. aber der zwischen Kunst und Handwerk. Darunter, daß man dieser Unterscheidung gleichgültig sich begibt, leidet die künstlerische Auffassung und die richtige Einschätzung der Verdienste des künstlerischen Erzeugnisses von Impressionismus und Naturalismus gleichermaßen.

Als ich zum ersten Male mich in das fremde und mir bisher so unangenehme wie unzugängliche Gebiet des Barock einzuleben versuchte, da war es eben die Frage: was ein Kunstwerk eigentlich zum Kunstwerke mache. Und da wurden mir jene Worte C. F. v. Rumohrs

zu gütigen Führern: „Gewiß entspringt die Kunstfähigkeit doch unter allen Umständen aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseins, in welche einzugehen ich scheue, wie es denn ohnehin die Kunstbetrachtung nicht wesentlich fördern dürfte." Durch dieses Wort, das ich getreulich aufgenommen hatte, ehe ich meine Beobachtungen und Betrachtungen über Erscheinung und Wesen des Barock ganz selbständig begann, nur angeregt von Wölfflins Versuch über „Renaissance und Barock" und begleitet vom Burckhardtschen Cicerone (der in dem hier interessierenden Abschnitte nie eine Veränderung seiner stilkritischen Zusammenfassung erfuhr seit der 1. Aufl.), wurde ich aufmerksam auf die Fatalitäten, in die Kunstforschen, Kunstkritik und Kunstästhetik gerade dem Phänomen gegenüber geraten müssen, das uns beschäftigen soll, damit daß man als letzten Rat zur Lösung des Barockproblems die Psycho-Physiologie heranholt. —

„Nur wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigentümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist, vermag das Wesen der Kunst rein aufzufassen, vermag ihre einzelnen, oft nur scheinbar einander widerstrebenden Leistungen aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu überschauen und allgemein gültige Grundsätze aufzufassen und festzustellen, nach welchen . . ., anderes, teils über den Wert jeglicher Richtung und Leistung mit gleichmäßiger Gerechtigkeit zu entscheiden ist." Das ist das zweite Wort Rumohrs und an dieses wurde ich jedesmal gemahnt, wenn ich — nach gewissenhafter Schulung von Auge und „innerer Anschauung" an der florentinischen und umbrischen Renaissance — während aufmerksamer Selbstprüfung vor den, dem Nordländer trotz allen Widerspruches viel näher stehenden macht- und stimmungsvollen Werken eben dieser so überaus illusionsfähigen Zeit die hochsinnigen Ungerechtigkeiten des großen Stilrealisten Jacob Burckhardt las. Und seiner Meinung sind ja die Forscher und Schreiber bis vor kurzem — dem Herzen nach — fast alle gefolgt, die überhaupt diese Zeit noch in den Kreis ihrer Betrachtungen zogen.

1908 erschienen aus dem Nachlasse des leider für das Heil des Barock zu früh verstorbenen Alois Riegl die Notizen aus den Vorarbeiten für die Vorlesungen an der Wiener Universität. Sie zeigen infolgedessen keine dispositionell abgerundete Massendarstellung, noch eine methologisch kritische Aufstellung; aber sie bringen das eine

höchst Wertvolle, worauf von vornherein der Blick gerichtet wurde: Mit dem Freimut und der unmittelbaren Anschaulichkeit von Seminarübungen stellen sie das aufs klarste vor Augen, was den zuerst beobachtenden, dann betrachtenden nordischen Kunststudierenden als das im Weitersuchen und Vorwärtshasten ganz Bodenständige, aber doch uns Verwandte erscheint: nach Vollendung des Beherrschens der äußeren Form in Technik und Gesetz das Bestreben, die Innerlichkeit als das eigentlich Gestaltende dazu zu gewinnen.

Auf diese weitere Möglichkeit wies zuerst Michelangelo hin und darum ist es nur wohl verständlich, daß die jüngere Kunstgeschichtschreibung, die aus der chronistischen und philologischen Forscherarbeit sich wieder zu etwas mehr umfassender Betrachtung aufmacht, die gespannteste Aufmerksamkeit für diesen allgemein als Vater des Barock anerkannten Meister verbindet, der zugleich als der universale und der im modernen Sinne erste „Künstler" aus den verschiedensten Richtungen das Interesse bannt. Keines Großen Charakterbild hat wohl so in der Geschichte geschwankt. Von Lod. Dolces „Dialog über die Malerei", betitelt „Aretino" — eine raffiniert gewählte Überschrift — an ist der Kampf um die Vorherrschaft von „malerisch" oder „plastisch" in seinem Schaffen und damit die müßige „Doktorfrage", als welche sie schon Aretino bloßstellt, nach dem Vorrange Rafaels oder Michelangelos in der Kunsthierarchie nicht zum Stillstand gekommen, bis Springer das Wort fand, das schlichten sollte, aber es nicht vermochte: „Man kann nicht sagen, daß er mehr Bildhauer als Maler war. Er unterwarf sich beide Künste, indem er ihnen die Zügel seiner Persönlichkeit aufdrückte."

Wenn in der hier angebotenen Schrift trotz solcher Fülle des Erforschten, Ersonnenen — auch Erfundenen — der Versuch gewagt wird, auch einen Beitrag zu liefern, so sei das Unterfangen der Nachsicht und Geduld empfohlen: Die Bemühung geht dahin, auf rein ideologischem Wege ganz abseits von kultur- und kunstpsychologischer Gewißheit und Voreiligkeit hinzuführen zu der Überzeugung: unsere eilfertige, nimmersatte Zeit täte nur gut daran, sich zu etwas gründlicherer Einsicht und Durcharbeitung der letzten wirklich originär und kraftvoll weiterbildenden Kunsttendenzen zurückzuwenden und dabei aufzuhalten, ehe sie schon wieder weiterhastet zu Japaner- und Chinesentum, um ihre Ausdrucksformen zu bereichern. Originär aber

ist der Barock in Italien im nationalen wie im Sinne ästhetischer Notwendigkeit. Dieser aber muß besonders hervorgehoben werden, da in der Folgerichtigkeit der Entwicklung die Wahrhaftigkeit einer Kultur und die Einmütigkeit in der staatlichen Verfolgung ihrer Probleme sich erweist. In dieser ist es, wo sich der Wert von Nationalität ausprägt; und die Kunst gilt uns als das reinste Zeugnis einer solchen Kultur.

Darum mußte bei der Betrachtung derartiger Zeugen einer streng nationalen Kulturerhebung, die sich doch alle Völker mit so tiefer Überzeugung zu so fruchtbarer Individualisierung aneigneten, ganz naturgemäß immer wieder die prinzipielle Überlegung vordrängen. Denn nur daraus könnte, bei Wahrung der Einheitlichkeit der Übersicht, das Verständnis der Einzelartung begründet werden und imstande sein, den Verlockungen der Geschmacks-„Theorie" wie dem Übermute psychologischer Lösungen für alles Erscheinende gleicherweise zu widerstehen. Im innersten Zusammenhange mit früheren Arbeiten verfolgte ich das Eindringen und allmähliche Sichverbreiten des Platonismus — des Verwesers „apollinischen Wesens" (Nietzsche), des Einheitsstrebens — als des neuen Lebensstromes. Er erwies sich als viel wirksamer zur Befreiung der reinen Menschlichkeit als die Reste römischer Geistesgebilde. So konnte schon mit größerer Zuversicht an eine Beobachtung über die Leistungsfähigkeit der methodischen Quellen seiner ästhetischen Macht, der sich Künstler wie Priester nicht zu entziehen vermochten, gegangen werden. Diese Mächte versuchte ich als die Idee der Liebe, begründet in der Erkenntnis der harmonischen Einordnung des Menschen im All und erwachsen aus dem direkten Verhältnis zu der Güte des höchsten Architekten, die sich in dem Bedürfnisse der Versenkung in die Umwelt betätigt, zu fassen. Wie sie die Künstler der frühen, werdenden Renaissance zu fortgesetzt größerer Befreiung von allem Schematismus, dem geistlich geistigen und demzufolge dem abstrakt formalistischen anleitete, durch Eroberung des Raumes sie zu Kraftentfaltung in der Bewegung, darin zu Beziehungen und endlich aus diesen zur Komposition gelangen ließ, das wollte ich in einem ersten Kapitel aufweisen. Dabei zeigte sich dann, daß Michelangelo mit dem ganzen Freimute des wirklich originalen Meisters alle diese Errungenschaften der Forscher und Sucher in sich aufnimmt und trotzdem mit einem ungeheueren Schwunge über alle jene Vorgänger

und Zeitgenossen hinaussetzt, dadurch, daß er zuerst die Innerlichkeit auch wirklich zu übereinstimmendem Ausdrucke zu bringen weiß, ganz im platonischen Sinne. Eine neue Art von Komposition der Einzelfigur sogar ergab sich daraus, und da sah ich Folgerungen vorbereitet, die weit hinaus auf die Gesamtkonzeption des folgenden Zeitalters sich auswirken sollten.

Im zweiten Kapitel mußte erstmals der dritte Faktor der schon von Michelangelo „in eine Idee zusammengeschauten" Gesamtkonzeption auf das bei ihm statthabende Verhältnis von Innerlichkeit und Ausdruck untersucht, danach ihre nun davon abhängige Würde als freie Kunst anerkannt werden, um zu begreifen, wie Baukunst in jener Zeit der Renaissance in Italien wirklich die „Architektur" sein konnte, die Herrscherin der bildenden Künste; wie sie trotz ihrer Gebundenheit alle methodischen Wandlungen des Stils, wie sie die beiden leichteren Schwestern durchmachten, für sich anwendbar machen und so schließlich ihren bestimmenden Platz im Gesamtkunstwerke des Barock einnehmen konnte.

Im dritten Kapitel sollte das Übergreifen der künstlerischen Idee auf die weitere und weiteste Umgebung des Individuums, die denkbar feine Ausgestaltung aller Mittel zur Illusion und die Abwandlung des Verhältnisses von Mensch, Kunst und Natur zu enthüllen versucht werden.

Damit mögen diese Prolegomena abschließen. Es sollen ihnen später architekturgeschichtliche Untersuchungen über die Möglichkeit stilistischer Trennung und nationaler Sonderung, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Baukunst folgen.

Erstes Kapitel.

„**Wer die Malerei mißachtet, der ist auch der Philosophie und der Natur feind.**"

Leonardo da Vinci.

Einleitung. Gurlitts Verdienst.

„Vor wenig Jahren noch hätte es einer entschuldigenden Begründung bedurft, wenn man ein groß angelegtes Werk über jenen Stil herauszugeben gewagt hätte, den man damals unter dem Namen ‚Zopf' der allgemeinen Verachtung preisgeben zu müssen glaubte." Mit diesen Worten begleitete Cornelius Gurlitt, der deutsche Bahnbrecher einer neuen Interessenrichtung in der Kunstgeschichte seine erste Veröffentlichung im Jahre 1883[1]). Sie sind auch heute noch nicht antiquiert; trotz aller eifrigsten wissenschaftlichen Arbeit, ja trotz Gurlitts eigener späterer philologisch-historischer Erklärung der Darstellungsformen in jenem Zeitraume der Architekturgeschichte. Aber auch seine Bücher zur Geschichte des Barock und Rokoko fallen oft genug in den Ton der Entschuldigung zurück bei aller freudigen Anerkennung des Entwicklungskräftigen, das er zu finden und vorzuführen weiß. Man vermißt immer die sicherstellende Begründung für die Freude an der neuentdeckten historischen Erscheinung. Die ungeheure Mannigfaltigkeit der Bildungen in dieser „Stil"-Periode zu sammeln, zusammenzufassen in Orts- und Schulverbänden, in langen Reihen von Beziehungen zu ordnen, wie er es getan hat, ist auch schon fast einer lebenfüllenden Leistung gleichzuachten. Den Nachfolgenden allen ist durch ihn ein wohluntersuchtes Grundstück freigegeben, auf dem sie bauen mögen; aber es fehlt an nichts geringerem als an den Fundamenten. Immerhin wies Gurlitt nach, daß da ein anbaufähiger Grund sei, während Burckhardt nur die Unsicherheit des sich senkenden Geländes zu zeigen wußte.

Die Ungleichmäßigkeit des Cicerone.

Aber nicht das ist es, was allein den noch so empfänglichen Beschauer unsicher, ja ängstlich macht, nicht das mißachtende Ablehnen Burckhardts, der ihn mit steigender Wärme in klar und treffend geprägten Urteilen durch alle Wandlungen der vorhergehenden Periode hin bis zur höchsten Begeisterung in Michelangelos Werke hinaufführt. Es müßte wohl wundernehmen, wie diese Wandlung in der Billigkeit des Geschichtsschreibers zweier aufeinanderfolgender Zeitalter zu erklären ist. Dabei muß man sich denn erinnern, daß der getreue Begleiter wohl jedes eingehenderen Reisenden in Italien, der „Cicerone", nicht nur ein historisches Orientierungsbuch sein will, sondern „eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens". In dieser Fassung der Aufgabe liegt von vornherein wenigstens ebensoviel Gefahr wie Gewinn, und das fast ebenso für den Fachmann wie für den nur „Genießenden". Dadurch, daß der ohnehin von der herzlichen Anteilnahme des Autors getragene Hauptteil des Werkes in beständiger, liebevoll sorgfältiger Durcharbeitung gereinigt und vervollständigt worden ist, erzeugt er nun wohl um so mehr den Eindruck sachlicher Richtigkeit und wissenschaftlicher Allgemeingültigkeit. In der Abteilung „Barock-Stil" dagegen gibt sich Burckhardt ganz als „Stilist" zu erkennen[1]): er bringt nur Gesamtcharakteristiken der Einzelbestandteile und Glieder und dazu bezeichnende Beispiele. Und so hat man sie gelassen aus Pietät für Meister und Werk; denn im Falle, daß man ebenso mit diesem zweiten Teile verfahren wäre wie mit jenem, so hätte ihm der alte Rahmen nicht mehr entsprochen, da der Inhalt sich wesentlich verändert haben würde. Nun steht der lernbegierige Reisende in Rom, Venedig, Mailand, Turin und Genua, deren Straßenbild zum großen und größeren oder besten Teile in den Charakterzügen dieses Barock gehalten ist, mit jener Burckhardtschen Stilskizze in der Hand — und denkt vielleicht doch öfters anders, milder, liebevoller von den machtvollen, phantastischen, ja märchenhaften Erscheinungen, die ihn umgeben.

Allgemeine Schwierigkeiten für den Nordländer in der italienischen Renaissance.

Oder ist es vielleicht anders und so, wie vorher angedeutet wurde: stört ihm den Genuß an ihnen nicht sowohl sein Cicerone, als vielmehr sein eigenes Widerstreben? Ich muß gestehen, daß es mir selbst zunächst lange Zeit so erging, da ich, nach langbewährtem Gebrauche ohne Vorbereitung und nicht als Kunstphilologe, aus der nordischen Heimat ging, um Beziehung zu der fremden italienischen Kunst zu

suchen. Die augenscheinliche Selbstverständlichkeit in der Abfolge der Teile in Werken der florentinischen Renaissance, die Klarheit der Bestandteile eines solchen Ganzen gewinnt dem fremdesten Betrachter, fast hätte ich gesagt, dem ausländischsten, wohl fast unmittelbar und ohne Einschränkung Zustimmung und Befriedigung ab. Im römischen Barock hingegen bereitet die Auslösung der Einzelglieder, die Schwierigkeit, das ganze Gebilde — schon rein dimensional — zu fassen, dem Begreifen, Einsehen und der Lust Hindernisse, denen gegenüber alle heimatliche Angewöhnung nur wenig fördert; Gelegenheit böte dazu dieser seinerzeit so schnell zu weltbürgerlicher Allgemeingültigkeit kommende „Stil" sonst allenthalben reichlich. Und dazu ist gerade er es, in dem sich zum zweiten Male nach langer Unterbrechung der deutsche Baugeist selbständig fortbildend betätigte. Das erste Mal war es in der Gotik.

Ist das nun aber nicht eine der ersten Forderungen, die man in ästhetischem Interesse vor dem Kunstwerke aufstellen darf und muß: Klarheit und Selbstverständlichkeit der Teile und ihrer Zusammensetzung? Gewiß, aber das sind im wesentlichen logische, wissenschaftliche Urteilsbegründungen, die auch eine Anwendung leiden, wenn es sich um Gewinnung einer „schöneren" chemischen Analyse, um „schönere" Herleitung eines mathematischen Resultates handelt. Diese Verwandtschaft in der Beziehung des Menschen zu seinem Betrachtungsobjekte hat schon Platon gefühlt und philosophisch-ästhetisch auszunützen versucht. Der erste große Schritt auf dem weiten Wege vom Sinneseindrucke des ersten Augenblicks und Anblicks zum Begründen eines Gegenstandes der Kunstbetrachtung hebt hier an. Und darin wird, noch tastend zwar, die Rettung aus den Wirrnissen und der Unsicherheit des „Geschmacks"-Urteils und der Stegreifkritik in die Gewißheit der Unterscheidungsmöglichkeit und der Wertung gesucht. Diesem menschheitlichen Bedürfnisse kommt der junge florentinisch-toskanische Baustil entgegen, und so fühlen wir uns ihm schneller vertraut bei aller Fremdheit des Volkscharakters, über die wir uns nie täuschen können, wir Gotiker von Beruf. Das Gotische war eine Bauart, in der junge Kulturvölker all ihr konstruktives Können im Dienste und zum formenreichen Ausdrucke ihrer tieferregten Innerlichkeit aufbieten und entfalten konnten. Eben der Ausdruck der starken üppigen Innerlichkeit ist es, den wir Deutschen zumal in den Schöpfungen

Volkscharakter in der Kunst.

der italienischen Kunst im 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermissen. Wie aber will man den erwarten bei einem Volke, das eine Renaissance seiner alten Kultur erfahren wollte in Kunst und Leben: Seine geistigen Führer, Dichter und Philosophen jagten den literarischen und moralischen Mustern aus dem Altertume nach, strebten ihnen nachzuarbeiten und nachzuleben; seine Reichen und Mächtigen folgten willig den Vorschriften, die jene eben erst ausgegraben hatten, bildeten die spätrömische Liebe zum Nachruhm zum Kultus der Künste aus, und trieben doch mit dieser vielleicht heftigsten Modekrankheit gelegentlich ein höchst umsichtiges diplomatisches Spiel[1]).

Subjektivität des Genießens und Einfühlung.

Wie steht es nun aber um eine solche spezifisch deutsche Anschauung von „Kritik" an dem Gehaben der fremdländischen Art in der Kunst, wie überhaupt um die Berechtigung der Subjektivität im Urteilen, d. h. der Selbsteinmischung in der Beziehung zum Kunstwerke, die gemeinhin als „Genießen" bezeichnet wird? — „Subjektiv" soll ja alles ästhetische Urteilen sein; diese Maxime aufgestellt zu haben, rechnet Lotze schon Kant zu so hohem Verdienste an; und auf sie hat die neuere Psychologie — Volkelt bringt gültige Beispiele bei dafür, daß schon Herder, der Metakritiker, in ihr gedacht, wenigstens sich ausgedrückt hat — ihren methodischen Begriff von unerschrockenster Subjektivität begründet, den der „Einfühlung". „Einfühlung ist ja gleich ästhetisches Verständnis des optisch Wahrgenommenen" (Lipps). In ihrer Intensität soll sich aber die Energie des Lebensgefühles kundtun. Und auch Kant spricht schon von dem Ingrediens der „Lebenskraft" in der Bestimmung ästhetischer Urteile; aber es sind die pseudoästhetischen unter Einfluß der „Rührung". Dieses Lebensgefühl aber ist es, was der Betrachtende in das sinnlich Gegebene, wovon er nichts sieht oder sonst tastend aufnimmt als die leere Schale, hineinlegen soll, beziehentlich unbewußt damit hineinlebt — „ich weiß es, ohne doch darum ein Bewußtsein davon zu haben" sagt Lipps — damit es ästhetisch genießbar werde. Und so kommt es zu dem Grundsatze dieser Ästhetik: „Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß!" (Lipps).

Verstehen u. „Lieben".

Als ich, auf eigene Faust zunächst, psychologisch zu experimentieren begann, landfremd in fremder Kunst, also als nicht beeinflußte Versuchsperson und doch mit dem mutvollen Vertrauen, zu wissen, worum es sich handelte — in der Kunstbetrachtung nämlich —

da stand mir von vornherein der Sinn mehr auf Verstehen, als auf „Genießen“. Aus Kants Theorie der Erfahrung hatte ich in meinen Lehrjahren die Hochachtung vor dem gegebenen Probleme mir gewonnen, aus der Plato-Lektüre die Freude an dem Gelingen des Zusammenschauens in eine Idee geschöpft und in dem Studium von Aristoteles' Tierbeschreibung, dem Muster teleologischer Betrachtung, das Entzücken über den unlöslichen Zusammenhang im Aufbaue der Teile zum Ganzen eingesogen. Was Wunder dann, daß ich vor der Selbsteinmischung bei der Erforschung der Möglichkeit für eine neue Wissenschaft die schwersten Bedenken nicht zu bewältigen vermochte. Der berechtigte subjektive Anteil des Genusses an dem In-Erfahrung-bringen, Verstehen schien mir darin auf seiner reinsten Höhe erfaßt und mit der Forschung unlöslich vereint; diese in ihren objektiven Resultaten mußte ja die Hauptsache bleiben. Forschend eindringen in ein Problem „menschlicher“ oder „untermenschlicher“ Ordnung, organischer oder unorganischer Rangstufe und es lieben waren von jeher für mich Wechselbegriffe gewesen. Diese italienischen Renaissanceerscheinungen liebte ich nicht: ich verstand sie zunächst einfach nicht. Aber je mehr ich forschend in sie eindrang, mich in sie hineinfand, desto mehr gewann ich sie lieb.

Anders wurde meine Lage, als ich mich dann doch über Michelangelo, jenen Atlas des Barock, zum Barock hintastete, dem ich bisher immer und überall, wo ich ihm begegnete, mit Widerwillen ausgewichen war. Hier stand also eine ganz starke „subjektive“ Einmischung, wenn auch von der entgegengesetzten Qualität oder „Färbung“ vornan. Sie galt es, zu überwinden, vielleicht auch stilkritisch auszuscheiden; übrigens aber sorgfältig zu beobachten auf die Art ihrer Entstehung und den Wert für das Urteil, wenn auch nicht darauf, wodurch sie angeregt war. War nun jenes Eindringen der Forschung, des Verstehens, woraus mir die Liebe zu toskanischer Renaissance erwuchs, schon zu erklären aus dem Verfahren der Einfühlung? Sie läßt sich ja so schön und klar in in sich ruhenden Verhältnissen ausdrücken, darstellen. Oder war das erst im Felde der Barockerscheinungen der Fall? Hier freilich ist alles Leben organischen Zusammenhanges, also eine mir analoge Erscheinung. Die Erscheinung aber soll es ja sein, was einzig die Ästhetik interessieren darf und — die Psychologie beschäftigt.

„Intuition“ und „kunstwissenschaftliche“ Betrachtung.

Im Barock nun, der Kunstsprache des 17. und des halben 18. Jahrhunderts, scheint wieder ein solcher Zug der Innerlichkeit sich ausdrücken zu wollen. Daß für die Möglichkeit einer Ästhetik überhaupt jenes geforderte subjektive Kriterium das menschliche Gefühl sei, war auch mir unbestreitbar. Aber es sollte doch eben so unbedingt das reine des „interesselosen Interesse“ sein. Andererseits bemerkte ich wohl, daß ich schwerlich jemand anderen so leicht zur unmittelbaren Teilnahme an meiner Freude über die gefundenen reinen Verhältnisse werde gewinnen können. Und ich mußte mir gestehen, daß auch ich sie nicht empfindungsmäßig erfaßt oder unmittelbar „eingesehen“ hatte, etwa mit der „Intuition“ Volkelts, sondern daß sie mir aus der Reflexion erst, aus der eingehenden Betrachtung erstanden waren, wie dem Architekten selbst etwa. Verhältnisse von Zahlen fühlt man eben nicht, sagte mir ein Psychologe neuester Richtung. Und ich konnte aus eignem hinzufügen: ich setze da an die Stelle von räumlichen, linearen Beziehungen etwas anderes, nämlich einfache Zahlen oder Buchstaben — wie bei Darstellung des Geheimnisses vom goldenen Schnitte; und da hatte ich selbst mich immer gefragt, wo dazu der Gefühlsanteil herkommen solle. Aber von jenen Beziehungen an Räumen und Linien konnte ich mir wohl sagen, daß sie unmittelbar etwas mit meinem Gefühl zu tun hätten, nämlich vermittelst der Tat der Einfühlung. Im Betrachtungskreise des Barock war es ja ganz klar, wo der Künstler etwas weit über die Konstituierung wohliger Verhältnisse Hinausliegendes ausdrücken, zur Anschauung bringen will, worin jene Proportionen nur als eine conditio sine qua non verborgen liegen — und bald auch nicht mehr das — wo alles von Leben und Bewegung spricht und tätig ist und übersprudelt: wenn man hier den Genuß nur einigermaßen begreifen will, so muß man wohl an die tatfrohe Macht der Einfühlung glauben. Es arbeitet ja in den Bauwerken selbst: der Sockel hebt sich, die Schraubensäule schnellt, die glatte strebt empor, gegen das bedrückende, wuchtende Gebälk kämpfen sie an, es wird vorgedrängt oder eingezogen, gewaltsam durchbrochen, die Giebel und gar etwelche Voluten bäumen sich wild auf usw. Indem gewisse hervorragende Kenner und Kritiker italienischer Kunst die Erscheinungen des römischen Barock in einer Schilderung solcher orgiastischer Bewegung und Aufregung gaben, nahmen sie für sich und ihre Leser

daraus das Recht, die weltbeherrschende Kunstäußerung unter den Hammer der Verachtung zu bringen. Ich kann mich nicht enthalten, anzumerken, daß ich mir gerade das zur Aufgabe setzte, als ich über Kunst produktiv zu denken anfing, nie über Kunst künstlerisch — oder künstlich — schreiben zu wollen: es ist etwas anderes, über ein Kunstwerk ein Märchen zu schreiben — das ist ebenso statthaft oder unstatthaft, wie es Kurt Laßwitz' naturwissenschaftliche Märchen sind — und etwas anderes, ihm kunstwissenschaftlich nachzugehen.

I.

Die Würde als Erzieherin.

Eine der höchsten Errungenschaften aus den antiquarischen Studien für jene Renaissance-Menschen war die Entdeckung des altstoischen Begriffes der persönlichen Würde, die durch Pico della Mirandola von neuem als Maxime ins öffentliche Leben eingeführt wurde[1]). Dieses Ideal leitete sie an zu einer außerordentlichen Ausbildung des Willens, weniger in rein ethischer Bedeutung, weniger zur Selbstzucht als zur Selbstbeherrschung, zum Zurückdrängen aller inneren Ansprüche und Gefühle hinter die Maske öffentlicher Würde. So werden sie uns in den Bildnissen von Piero di Cosimo, Piero dei Franceschi, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Bronzino, sogar als Teilnehmer an öffentlichen Vorgängen, im florentinischen Kunstkreise dargestellt, so auch im oberitalienischen Gebiete in denen von Mantegna, Antonello da Messina, Moretto, ja von einem so nervös erreglichen Künstler, wie es Lorenzo Lotto ist. Dort Piero dei Franceschi und Bronzino, hier Moretto und Lotto wußten in der feinen „Haltung" des kühlen Gesamttones die Erscheinung des „Gehaltenen" in ihren Menschen noch sinnfälliger zu unterstützen.

Aber noch eine andere Sendung hatte das Idol der Würde in dieser Zeit zu erfüllen: Es befreite den Menschen, der überhaupt zur Aufnahme neuer Kulturgüter mit Geist und Mitteln genügend ausgestattet war, von der kirchlichen entmündigenden Seelenbindung, die sich gerade damals in der Ordensgründung des hl. Dominicus ein neues Herrschaftsmittel schuf. Der Mensch gewann Vertrauen zu sich selber und fühlte sich reif und befähigt zur Verantwortung vor sich selbst, und damit waren wieder zwei Möglichkeiten der Kulturförderung eröffnet: der Besinnung auf sich selbst[2]) und der gesteigerten Anforderung an sich selbst[3]).

Der Mensch in der Weltharmonie. Diese Erhebung des Menschen aus dem Stande geistiger Bevormundung erlebte eben rechtzeitig eine Bekräftigung, um nicht zu sagen Bestätigung, durch den erneuerten Platonismus. Der alte griechische Philosoph ward nicht sobald entdeckt und durch Übersetzung ins Lateinische weiteren Kreisen zugänglich gemacht, als sich auch schon eine „platonische Akademie“ zusammenfand, um diesen ewigen Born und Jungbrunnen der Erhöhung reinen Menschentumes gemeinsam auszuschöpfen, an ihm den befreiten Geist zu stärken und die Kräfte des Gemüts zu ermuntern. Platon und sein später Jünger, der Alexandriner Plotin, der schon in der christlichen Ära gelebt, eine orientalische Form der christlichen Lehre diskutiert hatte[1]), der eine diesen Menschen mit ihrer theologischen Halbbildung verständlichere Sprache redete und in Rom gelehrt hatte — seine Werke wurden gleich nach, vielleicht sogar vor denen Platons von demselben Marsilio Ficino ins Lateinische übersetzt — wiesen darauf hin, daß ein jeder seinen eigenen Daimon[2]) in sich trage, auf dessen leise Mahnungen er sich getrost verlassen könne. Denn dieser sei ein Teil der Weltseele, und durch ihn habe er Anteil an der Macht, die das All bildet und ordnet im Auftrage des höchsten Gottes, der Demiurg und Architekt des Weltganzen[3]) als Kosmos genannt wird. Als das wertvollste und stärkste Mittel des Zusammenhalts dieses unendlichen Weltenalls fanden sich die einfachsten altpythagoreischen „harmonischen“ Zahlenverhältnisse als Gesetz verwendet: Des Baues „Zier“ ist Harmonie der Erde, der Himmelskörper; aber auch des eigenen Leibes, den sich die Seele zur Wohnung formt. Das mußte den Akademikern von Florenz wie eine Erlösung aus der Enge der zum kirchlich geheiligten Dogma gewordenen Lehre des Aristoteles[4]) mit ihrer durchgehenden kausalen Abhängigkeit erscheinen. Der Mensch sah sich in Zusammenhänge anderer Art, höherer Ordnung gestellt. Sie ließen ihn sittlich frei, setzten als Ahndung für unrichtige Lebensführung eine Seelenwanderung ein statt der grausen Höllenstrafordnung der Dominikaner, welcher noch der große Nationaldichter der Florentiner so grauenhaft großartige Bilder abgewonnen hatte im ersten Teile seines großen Sanges von der reinen Religiosität[5]). Der Zusammenhang auch des kleinsten Bestandteiles im Universum, das ihnen schon aus Ciceros Schriften vertraut war[6]), mit jedem anderen ist ja harmonisch begründet. Welch einen Zuwachs an Würde gab diese

Stellung inmitten des Zusammenklangs der Weltenharmonie dem Menschen[1]).

Der Gott der Güte.

Und statt des zum unbewegten Beweger vertrockneten aristotelischen, statt des furchtbar strafandrohenden dominikanischen, statt des Gottes der Gnadenwahl, zu dessen dogmatischer Rechtfertigung wieder des Aristoteles Lehre vom Charakter angewendet worden war, sollte und mochte der also erhöhte Mensch gerne einen Gott der Güte da oben oder draußen, jenseits der zusammengedrängten Erscheinungswelt des menschlichen Verstandes wähnen oder finden, als notwendigen Abschluß dieses großartigen Gedankengebäudes. Aus all seinen heißen Bemühungen, die logische Notwendigkeit dieses letzten Schlusses — ins Unergründliche, möchte man sagen — „verständlich", einleuchtend zu machen, weiß schließlich der gleich logisch spitzfindige wie glühend phantasievolle Plotin keine klarere Auskunft zu finden als: Die höchste Einheit ist das, was über dem Wahren, über dem Guten, über dem Schönen steht; eine Klarheit, so strahlend, daß alle Sonnen vor ihr verdunkeln: das reinste Sein[2]). Hier fanden die damaligen Menschen die Töne jenes herrlichen Lobgesanges des hl. Franciscus an die Sonne wieder, und es klangen ihnen gewiß die Verse Dantes, da er in die höchste Klarheit schaut, in den Ohren[3]). Und dieses Sein ist so erfüllt von unendlicher, unerschöpflicher Güte, daß es zeugen, schaffen muß, und so gerät auch alles zum besten, und die Harmonie ist eine vollkommene, aus der schöpferischen Tat der Liebe hervorgegangen[4]). Für Menschen, die diese Auflösung des Weltkonfliktes lasen und annahmen, gab es keine Trauerspiele mehr, die sie durch Erregung von Furcht und Mitleid, wie durch scharfe Reagentien schließlich zur klaren Analyse brachten; sondern Bewunderung und Freude führten sie auf die stille Größe des Erlebten hin.

Die Idee der leiblichen Schönheit.

So erschloß sich auch wieder aus dieser harmonistischen Weltanschauung heraus eine neue Auffassung und ein neuer Genuß der Natur: Der Mensch stand nicht mehr als das einzige Ebenbild Gottes seinem Schöpfer gegenüber, einsam zwischen Himmel und Hölle, ängstlich ob seiner Erbsünde und unsicher in seiner Behaftung mit dem Erdenreste. Nicht sollte er mehr das sündhafte Fleisch töten und um seiner Seele Heil allein bangen: sein Leib war ebenso rein wie der des Fixsternes am Himmelsdome. Er war also ebenso sehr des geistigen Interesses wert; man durfte und sollte auch ihn studieren,

ihn und die anderen Gebilde der Weltseele, und man fand, daß er schön sei[1]). Im platonischen System sah man die Idee des Schönen in der gleichen Ordnung mit der des Wahren und Guten, also in derselben Verehrung. Die Weltseele, indem sie ihren Auftrag vom höchsten Künstler erfüllt und die Welt der Erscheinungen gestaltet, blickt immer aufwärts auf die Formen im Kosmos noëtos. So wird alles Vergängliche nur ein Gleichnis ewiger Schönheit, und dem Künstler und dem Genießenden kann es nur darum zu tun sein, in der Naturerscheinung eben jenes Abbild der ewig reinen Form wiederzufinden, zu verehren und seinerseits nachzubilden[2]).

Platonismus u. Christentum.

Jenen Florentiner Akademikern kam ihr Platon, ja der Feind des gnostischen Christentums, Plotin, keineswegs so heidnisch vor, daß sie an ihrem altherkömmlichen Christentume sich hätten irre machen lassen. Marsilio Ficino war Geistlicher; und die idyllischen Heimstätten der akademischen Disputationen waren außer der Villa des alten Cosimo Medici, die am Talrande des kühlrauschenden Terzollebaches unter einem waldreichen Hügel im Angesichte des Monte Morello, mit einem der schönsten Linien- und Farbenspiele in ganz Italien, liegt, die fröhlich würdige Badia der Chorherren von S. Domenico im Mugnonetale, unter dem Schutze des schroffen Klosterberges des hl. Franz von Fiesole, und das in großartiger Bergeinsamkeit des Casentino gelegene Camaldoli[3]). So sehr entsprach Gott, der Schöpfer aus überströmender Güte, der Ordner in der Harmonie, zu dem alles durch den unersättlichen Eros des Schauens hinaufgezogen wird, die Allbeseelerin und die Beseeltheit aller Dinge den Bedürfnissen ihres Christentumes, daß jener feinsinnige philologische Vermittler es unternahm, auch in zahlreichen Schriften der philosophisch-theologischen Auslegung — wesentlich in den Formen des Plotin und seiner neuplatonistischen Nachfolger Porphyrios und Proklos — die Verwandtschaft des Ideengehaltes des Timaios, des Symposion und Phaidon mit den Dogmen des biblischen Christentumes zu bekräftigen[4]). Autorisiert konnte er sich geradezu durch keinen Geringeren als den hl. Augustinus fühlen, der sich zum Platonismus bekannte, in Plotin das os Platonicum rühmend anerkannte, und von dem Ficino selbst als einem solchen spricht[5]). Der Mönch von Assisi, den die römische Kurie, wie sie ja den schlimmsten Bedrohungen ihrer unbedingten Obmacht immer diplomatisch klug sich überlegen erwies, bald nach seinem Tode

durch Heiligsprechung ausdrücklich zu einem der Ihren ernannte, hatte ja auch die Tiere und die Bäume als seine Brüder angeredet[1]) und sie, die auch Beseelten, hatten ihm gelauscht und gewillfahrt. Giotto hatte in Darstellungen dieser Szenen auf den Wänden der Oberkirche in Assisi die ersten Versuche der Vereinigung von Mensch und Natur gezeigt[2]), sein Schüler Taddeo Gaddi aber in seinem Fresko: „Der Stern erscheint den hl. drei Königen“ in einer Kapelle von Sta. Croce zu Florenz[3]) es zu einer ganz packenden Nachtstimmung gebracht. Und Dante hatte in seinem kühnen Dichtwerke, dessen Grundgehalt doch wohl der Preis der Religion der Liebe — ganz im platonischen Sinne[4]) — sein muß, sorgfältige Naturbeobachtungen mit zartesten Naturstimmungsbildern zusammengebracht. Er war ein grimmer Feind der politisierenden Pfaffen[5]), gerade wie einige Zeit früher unser Herr Walther von der Vogelweide, aber wie dieser ein treuer katholischer Christ. Naturstudium, Naturfreude und Naturverehrung war also damals gewiß keine Bedrohung eines gewissenhaften Christentumes.

Güte und Liebe.

Auch jener Eros war dem nicht entgegen. Er ist ja als Entsprechung der unendlichen Güte des Gründers und Erhalters von unserer Seite erdacht, er ist als solche auch ein Mittel oder Werkzeug des Zusammenhaltes, der Harmonie im Weltgebäude. Und wie heidnisch gefühlt auch das wundervolle dionysische Märchen zu seiner dichterischen Einführung erscheint, auch die geistlichen Herren des florentinischen Platonikerbundes — und je mehr sie Theologen waren, desto zuversichtlicher — mußten die reine Wahrheit dieser ethischen und psychologisch-ästhetischen Erfindung des dichtenden Denkers aus den Blütejahren attischer Kultur bewundern[6]): In jedem System — oder Dogma, gleichviel — in dem die Güte ihren erhöhten Platz hat, muß die Liebe den anderen einnehmen. So wenig das, dem Leben gemäß, eine „Erfahrungstatsache“ sein mag, es ist doch eine Denknotwendigkeit. Das ist auch der Hauptinhalt der reinen Lehre, die vom Stifter der christlichen Form der Religionsgemeinschaft, nicht vermittelt durch eine hab- und herrschsüchtige Priesterschaft, den frühesten Christen überliefert wurde. Den zürnenden, dräuenden Gott haben je und je die Geistlichen gebraucht und darum eingeführt; scheinbar als ein notwendiges und fruchtbares Erziehungsmittel, in der Tat aber, um die Seelen der schaudernden Gläubigen

fester in ihre verhängnisreiche Macht zu bekommen, damit sie die um Heil und Rettung Bangenden zu reicheren Gegenleistungen für ihre Vermittlung bei dem furchtbaren Herrn vermöchten. Sie setzen an die Stelle der „Liebe Gottes“ die „Gottesfurcht“, und bedenken nicht dabei, daß solche die Freude und Kraft eigner Leistung und selbständigen Denkens hemmt. Diese werden dann von der kämpfenden und siegenden Kirche hingegeben, um den „Ungläubigen“ jeder Art dieses „Heil“ der Gottesfurcht und damit der Unsicherheit, der Unselbständigkeit des Geistes, d. i. den „wahren Glauben“, aufzudrängen. Ein Volk, in dem sich junge Kräfte regen, und wäre es auch noch so alt, kann solche Seelenzustände, wie Furcht des Herrn und Glauben als Geisteszwang nicht brauchen, um so mehr aber eine reine Religion als persönliches Gefühl der Zusammengehörigkeit mit seinem Gotte und seiner Umwelt und der eigenen Erhebung. Dieses Bedürfnis hatte der hl. Franz aufs feinste verstanden — wohl nur, weil es ihn selbst durchdrungen hatte wie eine Sinnesänderung. Und die Berichte seiner Taten und Worte sind so erfüllt von einem milden Lichte persönlichster Freudigkeit und Liebe in reiner, naturfroher Religiosität — ein Ton, den seine Söhne durch die Jahrhunderte beizubehalten sich bestrebt haben — daß es nicht zu verwundern ist, wenn sie so unmittelbar und so revolutionierend auf die Gemüter ihrer Zeit wirkten. Und ebensowenig, daß der Papst in Rom trotz seines ermunternden Traumgesichtes[1]) über diese Wirkung erschrak und einen Augenblick mit der Genehmigung zur Ordensbildung zauderte. So wird auch Dante im zweiten Akte seiner göttlichen Komödie nicht müde, auf den Wert des persönlichen Verhältnisses zu Gott in der Liebe hinzuweisen und alle Gnadenvermittlungen als unzureichend darzustellen[2]).

Die Liebe als ästhetische Grundidee.

Es muß hier auf den unvergleichlichen Wertzuwachs, den das künstlerische Denken und das ästhetische in dem platonischen Eros erhielt, hingewiesen werden. Als einmal beim Göttermahle der Gott des Überflusses, Poros, genug oder mehr als reichlich von der Götter Speise und Trank zu sich genommen hatte, da ging er hinaus und legte sich im Schatten einer Platane zur Ruhe nieder. Zur Stunde kam des Weges Penia, die Göttin des Mangels und der Bedürftigkeit, und da sie den schönen Gott in seiner zufriedenen Fülle so behaglich schlafen sah, während sie selbst all ihr heißes Sehnen und Be-

gehren ungestillt vom Göttermahle wieder mitnahm, dachte sie bei sich: vielleicht daß das meine unstillbare Unrast mildert, die mich selbst im Schlafe der Nacht herumwirft, die mich keine Freude und Befriedigung beim Mahle finden läßt, wenn ich bei ihm die Tröstung für meine Seelennot suche. Und sie gesellte sich ihm unter der Platane. Danach aber gebar sie den Eros, den Gott der Liebesfülle und des sehnlichen Verlangens, des innerlichsten Erfülltseins und der tiefsten Seelennot und jeglichen Entbrennens. Dieses glücklich erfundene mythologische Märchen[1]), das die Motive uralter thrakischer Bakchossagen wieder aufnimmt, gibt uns aus dem Munde des tiefsinnigsten Dichters und feinsten Denkers der Griechen in sinniger Weise den Ursprung und die Grundbeschaffenheit dessen zu verstehen, was wir als den tiefsten Sinn künstlerischen Schaffens und ästhetischen Begreifens ansprechen möchten: die Liebe. Und wir wollen uns nicht scheuen, ein sinnlich geschlechtliches Wesen an dieser Grundkraft anzuerkennen, und zwar als das eigentlich positivistische, lebenfördernde, schöpferische an ihr. Das wirkt gewiß durch alle Stufen der Reinigung und Vergeistigung mit fort, aber so interessiert es uns noch nicht, weder künstlerisch noch ästhetisch, höchstens psychologisch. Weder der „Fortpflanzungstrieb“ noch die „Vitalenergie“ noch das „Lebensgefühl“ sind die ästhetischen Werte daran; der erste geht die Nationalökonomie, die anderen die Physiologie und die Metaphysik an; sie sind alle zu individuell, zu egoistisch.

Davor bewahrt uns bei unserer Auffassung der Systemgedanke des Platonismus — und der Bildgedanke des voranstehenden Märchens. Platons Logik oder Erkenntnislehre gewinnt in der Setzung von Beziehungen ihren Gegenstand, die Erscheinung; seiner Ethik ist die Hingabe an die Gemeinschaft die Herzzentrale. Und ein solcher systematischer Grundzug soll sich auch in der Ästhetik bewähren, so viel, aber gerade nur so viel aus der Ethik herüberführen. Dadurch wird die Stelle der einen Wissenschaft nicht von der anderen verdunkelt, noch ihre Selbständigkeit beeinflußt, nur gesichert und gefestigt zur Verantwortung. Wir suchen und wollen aber eine Ästhetik als Wissenschaft und gar als eine reine im kritischen Sinne, so sehr wir dadurch hüben und drüben, bei Künstlern wie „Kunsthistorikern“ Einspruch zu erfahren gewärtigen müssen.

II.

Künstler und Ästhetiker. Die Künstler lassen den Kunsthistoriker gelten und ziehen den „Ästheten“ heran; dem einen trauen sie die genügend parteilose Sachlichkeit, die seine rein historisch-philologische Tätigkeit und der Verkehr mit der Mannigfaltigkeit im Sammeln und Sichten voraussetzen sollen, zu; im anderen achten sie die der ihren gleiche „differenzierte Persönlichkeit“ und hoffen so auf ein „intimeres“ Eingehen auf ihre persönlichsten Kunstgedanken, ihr Kunstwollen und ihren Kunstwert. Den Ästhetiker hingegen, der mit ernstem Eifer nach dem unterschiedenen Wesen und Wert des Kunstwerkes, nach der Möglichkeit liebevollen gerechten Kritisierens, d. h. Urteilens, sucht, verachten, bestreiten und halten sie ferne, als den neugierigen, rechthaberischen, verständnislosen Eindringling, einer wie der andere. Doch gilt das nur von der — sagen wir einmal unsererseits — Herde der Künstler. Wenn er sich durch das Branden des ersten unsicheren Jugenderfolges, durch die Bedrängnis der Einflüsse, die Schwierigkeiten des Materials hindurchgefunden, d. h. seinen „Stil“ gefunden hat, so wird auch der Künstler das „Rechenschaftgeben“ über das Erlebnis in seinem Berufe oder über die gewissenhafte Fortbildung seiner Einsicht darein vornehmen und vor sich selbst und anderen darzulegen vermögen[1]).

„Stil“. Zur Vorbereitung für das leichtere Verständnis des folgenden will ich hier in Kürze erklären, daß ich unter „Stil“ verstanden haben möchte: den Ausdruck des Verhältnisses von Ideenbildung zu den Formen der Anschauung und zum Material. Man könnte vermuten, daß unter den beiden ersten Benennungen, die gewöhnlich als Inhalt und Form bezeichneten „Elemente“ des Kunstwerkes, nur in eine gesuchtere philosophische Einhüllung verkleidet, daständen. Das ist aber nicht so. Vielmehr soll das Interesse sofort vom „Sujet“ weg auf die künstlerische „Verarbeitung“ („Idee des Kunstwerkes“) geleitet werden, welche die Bedingungen des „Gestaltens“, d. h. des Gestaltgebens (im gebräuchlichen Sinne „Form“) schon in sich trägt, nicht aber die der Anordnung aller Beziehungen in Raum, Zeit oder beiden. Diese, „die Komposition“, wird wesentliche Modifikationen des Gestaltens bedingen, gleich der „Restriktion“ der Kantschen Erfahrungstheorie. Das Material — wozu man auch das Werkzeug rechnen darf — kann den Meister zum Aufgeben ihm besonders teurer Einzelheiten zwingen.

Der Kunsthistoriker wiederum scheut zunächst davor zurück, durch solcherlei Überlegungen, wie sie der Ästhetiker treibt, sich in der exakten Anwendung der philologisch-historischen Methode auf Erzeugnisse, die ein Künstler oder „ein Volk“ geschaffen hat und die nicht lediglich zur Deckung der täglichen Bedürfnisse für Leib und Leben erfunden sind, stören zu lassen. Innerhalb des unendlichen und unerschöpflichen Gebietes des Nicht-nur-nützlichen muß er dann alles mit gleicher Hingabe aufsuchen, sammeln, ordnen und in engere und weitere historische und wohl auch stilistische Zusammenhänge einstellen. Diese Nachgiebigkeit macht ihn natürlich dem Künstler unverdächtig und angenehm mit seiner „historischen Gerechtigkeit“. Es scheint allerdings so, als ob, wenn in einer Angelegenheit, dann gewiß in der der Kunst die Maxime des Gleichmuts: Alles verstehen heißt Alles verzeihen, der begründetsten Forderung entspräche und die ausreichendste, gewissenhafteste Sicherung gegen die Irrungen und Wirrungen der Geschmackstyrannei sei. Ja, bei unserem Versuche, dem Barock einige erfreuliche, heimatliche Züge abzugewinnen und ihn so einem gerechteren Ansehen zu empfehlen, möchte auch jene das Leitmotiv herzugeben scheinen. Gewiß, die Methode dieser Wissenschaft fördert schöne klare Ergebnisse: im Erkennen und Aufbauen des „œuvre“ eines Meisters, einer Schule, einer Generation, im Auffinden und Wiedererkennen fehlender oder weiterer Kettenglieder nach den vorhandenen Stücken und archivalischen und chronistischen Schriftquellen werden großartige Leistungen vollbracht; noch großartiger in Anbetracht der völligen Unterdrückung der persönlichen Beteiligung an dem Inhalte und Gegenstande der Forschung, dem Kunstwerke. Genaue Kenntnis des Sujets, des Materials, der Formgebung wird als grundlegend gefordert werden müssen.

Kunsthistoriker und Ästhetiker.

Ist aber wirklich damit unserem Interesse auch nur am Einzelwerke Genüge geschehen? In anderen beschreibenden Wissenschaften, wie in der Naturgeschichte, dem methodologischen Vorgänger und Vorbilde aller weiteren beschreibenden Wissenschaften, ist hierin auch das, was man auszeichnend „Gehalt“ nennt, erschöpft; was darüber hinausliegt, kann man mit Fug dem Philomathes der Philosophie, d. h. einer ganz anderen Wissenschaft und Arbeitsweise anheimgeben. Unzählige Menschen, ja die Mehrheit kommen ohne Entwicklungslehre und Metaphysik aus; wohl keiner ohne eine allerpersönlichste Stellung-

Kunstgeschichte und Naturgeschichte.

nahme zum Wesen des Kunstwerkes und damit zur Kunst. Wenn man dieser Beobachtung nun aber wiederum ausschließlich mit der exakt-historischen Methode beikommen wollte: dann würde die Kunst entweder zum Spiegel der Kultur des jeweiligen Menschen und Menschengeschlechtes gemißbraucht — ein „Kulturphänomen", wenn auch als deren höchstes Werk. Oder die Kunst würde zur Erzieherin des Menschen zur Kultur angestellt. Das aber hieße doch den auch inhaltlichen Unterschied zwischen Material und Material stark ignorieren, oder auch die kunstgeschichtliche Betrachtung am nächsten in die Gefahr des Materialismus bringen, d. h. unter den einseitigen Gesichtspunkt von Bedürfnis und Materialzwang. Das wäre im ersten Falle die Folge und im zweiten Falle würde sie gar unter den noch gewalttätigeren Zwang des Moralisierens geraten. In beiden Fällen wäre es ein vollkommener „Übertritt ins Gebiet der anderen Art". Die Kunstgeschichte hat es mit den Ausdrucksweisen der Erregungen der „Gemütskräfte" zu tun, nicht mit den Darstellungen jeweiliger Zeiterscheinungen von „charakteristischer Echtheit", noch auch mit den Fortschritten der Technik unter dem Einflusse von Bedürfnis, Gewöhnung und Luxus. Die Kunstgeschichte darf und soll von der Kulturgeschichte lernen, aber ihr Beruf beginnt gerade da: mit dem Unterscheiden dessen, was der Kunstbetrachtung zugänglich ist, nämlich was die Menschen jeweils bewegt und wozu uns die Natur die ewig unveränderlichen Gesetze der Erscheinung — von Bewegung, Kraft, Verursachung u. dgl. — zeigt. Die Kunst ist wie die Religion eigenste Angelegenheit des Menschen, aber aus einem ganz anderen Kreise von Bedürfnissen heraus als die, in denen jene erstehen, welche die Nationalökonomie und die Sitten- und Kulturgeschichte beobachten. Darum möge der Kunsthistoriker dem Ästhetiker freundliche Anerkennung und Zutritt gewähren zu gemeinsamer Arbeit und Förderung, damit die Kunstgeschichte sich in ein selbständig abgeschlossenes Gebiet der Kunstwissenschaft erweitere.

Genius und Weltseele.

Die Unsicherheit der Beziehungen zwischen Künstler und Ästhetiker einmal, und ebenso zwischen diesem und dem Kunsthistoriker, scheint ihren gemeinsamen Ursprung in der willkürlich unhaltbaren Scheidung zwischen Geben und Nehmen, Schaffen und Genießen, Künstler und Laien genommen zu haben. Neuerdings haben auch philosophische Ästhetiker selbst diese angenommen, während sogar

freimütige Künstler und solche unter den größten sich mutig auf den Platz des Beschauers gestellt haben, wofür sie die gebührende Zurückweisung eines übergewissenhaften Kunsthistorikers erfuhren[1]). Gewiß ist anzunehmen, daß der Künstler den Problemen jenes Bedürfniskreises am nächsten steht: ja, daß er manche dieser Probleme erstmals entdeckt. Daß er mit seiner Entdeckung zunächst oft allein stehen wird, unerkannt oder nicht anerkannt von der der jeweiligen Geschmacksgewohnheit dienstbaren Menge, ist zuzugeben. Und daß er darum oft viel leiden muß unter Mißachtung und Mißgunst, lehrt die Geschichte. Aber nicht nur von den Künstlern und ihren Ideen gilt das, sondern von allen Neuforderungen an den Geist des „Publikums": Platons Ideologie ist noch heute nicht „allgemein" gewürdigt, geschweige aufgenommen. Und man kann wohl nicht sagen, daß eine künstlerische Idee jemals einen solchen Wert methodischer Umbildung des ganzen Denkens von Grund aus bedeutet habe. Durch alle Anfeindungen, ja Gefahren ließ sich weder Platon noch Sokrates beirren; sie mußten zeugen und Rechenschaft geben von dem, was ihnen ihr Genius, der Daimon, zuflüsterte; sie trugen es freimütig ins Publikum und suchten dabei nicht sowohl seine Meinung und Neigung, die als mehr oder weniger persönlich, wenn angenehm, angenommen, wenn nicht, verachtet werden durfte, sondern sie suchten Belehrung und Kritik beim Genius des Andren[2]). Denn sie waren ja überzeugt davon, daß jener eine ebenso legitime Ausgeburt der Weltseele sei, wie ihr eigener Antei an ihr: Sie fühlten sich darum zugehörig zum „Publikum" in der Überzeugung, daß sie mit denselben Mitteln und Kräften des Geistes arbeiten wie jenes auch. Das Bewußtsein der Gemeinschaft half ihnen über die Not des Genies hinweg, von der wir zuerst in der Zeit des sog. Hochbarock Kunde erhalten, bei Borromini. Sokrates geriet in Anklage, weil er die Jugend verführe und andere neue Götter lehre. Sein eifrigstes Bemühen war dagegen nachzuweisen, daß er Gewissenhaftigkeit im Rechenschaftgeben lehre, gewiß etwas durchaus Altes, und das grundstürzend Neue galt ihm wenig dagegen. Und selbst nach dem Urteilsspruche nahm er seine Pflicht der Gemeinschaft gegenüber auf sich, denn seine Zugehörigkeit war ihm selbstverständlich, und — er liebte sie.

Genius und Rechenschaft! Sie treten hier scharf an einander. Und der Eros soll die Vermittlung durchführen. Wie ist das ohne Phantasterei zu bestätigen?

Die freie Tat des Genies.

Im Wissenschaftsgebiete gibt es Rechenschaft und Einigung und sie ist notwendig für das Ansehen der Arbeit und des Arbeitenden. Der hat es mit Wirklichkeiten zu tun und deren Zusammenhalt in der Notwendigkeit zu entdecken und darzustellen. Hier tritt der Mensch völlig hinter Gegenstand und Arbeit zurück. Im Betrachtungsfelde der Ethik handelt der Mensch nach eigenem Entschlusse, also frei; aber mit dem Eintritt in die Handlung ist die Bindung an den „Anderen“ vollzogen und wären es ungeborene Geschlechter. Pflicht und Staat nehmen den ganzen Menschen in Anspruch. Wie dort seine Arbeit und sein Gegenstand, so wird hier er selbst in lauter Beziehungen aufgelöst. Wo also als in der Kunst kann sich das höchstorganisierte Lebewesen sammeln, zusammengefaßt auf sich stellen, sein Ich sich finden und auswirken lassen? Wo anders sich ungehemmt zu klarer Bedeutung und Herrschaft der Persönlichkeit, des Genies durchsetzen? Kunst ist freie Tat des Genies[1]) und untersteht als solche nur dem Gesetze der Persönlichkeit. Drum wird das Genie in seinem Tun, dem Schaffen, immer nur annäherungsweise begriffen werden können vom Publikum, den Laien. Dazu aber, und das ist das Wichtigste: der Künstler hat es nur mit Studium und Schöpfung von Einzelbildungen zu tun. Und dieses Einzelnen kann er sich bemächtigen nach Einfall und Gelegenheit. Weder also verpflichtet ihn das „System“ noch beeinträchtigt ihn die „Methode“. Solches alles ist „Ateliergeschwätz“.

Die Künstler als methodische Denker.

Und doch gelten uns Leonardo — über dessen Traktat einmal von einem gewaltigen Kunstgenossen dieses leichtsinnige Urteil gefällt wurde — Michelangelo, Cellini und Bernini, und weiter zurück Correggio und Rafael, Signorelli und Piero dei Franceschi, Verrocchio und Uccello und Mantegna — um zunächst nur in dem italienischen Kunstkreise und in den beiden Gebieten der scheinbar unbestritten freiesten Kunstübung, Malerei und Plastik, zu bleiben, — als die größten Künstler und Meister ihres Könnens. Und was erhebt Brunelleschi, Alberti und Bramante, Serlio, Vignola, Palladio und Scamozzi zu ihrer internationalen bis ins 19. Jahrhundert beherrschenden Bedeutung? Diese wie jene sind unermüdliche Beobachter von Natur und Kunst, gleichzeitiger wie antiquarischer. Rafael sieht kein Arg für seine künstlerische Individualität darin, alle ihm zu Gesicht kommenden „Manieren“ durchzuprobieren[2]), so wenig wie Sebastiano

del Piombo oder Gaudenzio Ferrari. Und Scamozzi rühmt sich, er habe alle Baureste der Antike aufgesucht und durchgemessen[1]). Alle ernste Theoretiker, strenge Synthetiker, ja umfassende Systematiker; und das besagt: methodische Denker. Rafael, der lange Zeit für den gewißlich „am naivsten" schaffenden Künstler galt[2]) und daher ebenso lange als einziger berechtigter mit der Auszeichnung „der Göttliche" genannt wurde, — sagt es ja selbst in jenem Briefe an den Grafen Castiglione, der deswegen so berühmt geworden ist: Er müsse, um ein schönes Weib zu malen, deren mehrere sehen[3]). Und Michelangelo, der wirklich eigenwilligste und selbständigste, muß doch wohl recht genau seinen Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia und Luca Signorelli in Herz und Sinn aufgenommen haben[4]). Palladio, der große Meister von halb Europa, studierte den römischen Vitruv mit philologischer Sorgfalt und maß auch alle antiken Reste aus[5]). Aber nicht er, sondern seine getreuen Jünger von der französischen Akademie und in England erwarben sich die heut schon fast zur Entehrung gewordene Bezeichnung der Klassizisten. Sie wollten mit dieser Erneuerung des Palladianismus das „Unwesen des ausschweifenden Barocks" wieder in ein System zwingen! —

Das alles sind Vorbemerkungen, Vorbereitungen, Vorstudien, die den Philologen der Künstlergeschichte beschäftigen mögen, allenfalls auch den Ästhetiker im Sinne der Assoziationspsychologie; den rein Kunstschaffenden wie -genießenden aber gar nichts angehen. Dem einen tut man nicht gut, dem anderen nur Unrecht mit solchen „Reminiszenzenjägereien". Und im übrigen, um bei der Sache der theoretischen Erörterung zu bleiben: erst nach allem diesem Ablenkenden kommt die eigentliche künstlerische Tat, originär und ohne Beziehungen und als geschlossene Einheit. Intuition u. Formbegriff.

Eine mögliche Ästhetik müßte sich also, wenn irgendwo, bei der aristotelischen Methode Rats erholen mit ihrem Eidos und Charakter. Die moderne Psychologie, die das Studium der Ästhetik ganz an sich genommen hat, geht im heftigen Kampfe gegen die „Formalisten" (Herbart und Zimmermann) in der Tat die Wege, die Aristoteles, der große Gegner Platons, in seinem Buche von der Seele gewiesen hat. Was der schöpferische Geist (poietikos) an Formen (eide) in die Materie einprägt, das kann der empfangende Geist (pathetikos) in sich aufnehmen. Das was in die Sphären der einzelnen Sinne gehört, wird

zunächst von jenen getrennt perzipiert, dann von einem „Gemeinsinne“ zusammengenommen. — So werden die „Formbegriffe“, die der dazu geeigneten Materie aufgedrückt sind, einfach von der Seele angenommen und aufbewahrt, um gegebenenfalls wieder aufgefrischt zu werden.

In der Tat erscheint dieser Versuch einer deskriptiven Seelenlehre wie eine Vorbereitung und Grundlegung für die der Ästhetik so unentbehrliche Assoziationspsychologie. Und dieselbe Lehre, die zur Begründung der Gottesverwandtschaft im Priester während der Amtshandlung und sogar im privaten Dasein des character indelebilis so wohl verwendbar war, sie kann wohl für heidnische Gesinnung auch den Künstler des Gottes voll sein lassen, wenn er im Bilden und Schaffen befangen ist. Da ist denn auch aufs klarste der tiefgeschnittene Abstand zwischen Künstler und „Laien“ festgesetzt: der erste wird, wenn er richtig wählt, den schöpferischen Gedanken bereits als möglich vorbereitet finden in seinem Material. — Man könnte an jenes tiefsinnige Gedicht Michelangelos[1]) und an seine Plastiken denken vom „Riesen“ David an, den er dem liegen gebliebenen Werkstück abgewann[2]), über den gänzlich verhauenen Matthäus[3]), die Madonna der Sagrestia nuova von S. Lorenzo[4]) bis zur Beweinung im Florentiner Dome[5]) und der Pietà im Hofe des Palazzo Rondanini in Rom[6]). Das wären ebensoviel Zeugen und Beispiele von Material, das „der Möglichkeit nach“ dieses Bildwerk ist, und wieder nicht dieses, wohl aber etwas anderes. — Nun aber: selbst wenn es sich bewahrheiten sollte, daß der „schöpferische Geist“ nur bei dem Gotte bleibt und die Menschen allesamt auf den „empfänglichen“ beschränkt sind, so ist es doch diese Philosophie, die den Wert des „intuitiven Verstandes“ verkündet, und das wäre eben der „Künstlerverstand“, der imstande ist Alles in Einem zu sehen. Das hätte man auch vorher zu bedenken geben sollen, als von einem Denken nach der Methode der Synthesis bei Rafael[7]), Michelangelo usw. die Rede war. Mittels der Intuition gewinnt der künstlerische Mensch ein viel genaueres Verhältnis, ein viel innigeres Verständnis von jedem Einzelnen, was ihm entgegentritt, als in der Liebe und dem synthetischen Verfahren der Ideenlehre: er erfaßt den Formbegriff ohne die Materie geschlossen.

III.

„Naturalismus“ oder „Impressionismus“.

Dagegen wäre zu bemerken, erstens und von grundlegender Bedeutung: in diesen Vorteil muß sich aber der Künstler mit dem Laien teilen, und das ist uns ja nur lieb, da uns eine Ästhetik für getrennte Rollen nicht verhandlungsfähig zu sein scheint. Wohin man aber bei diesem rein receptiven Verhalten anders als in den krassesten „Naturalismus“ gelangen soll, ist unerfindlich. Nun aber würden wir auch gleich für jene bedenkliche Benennung eine andere vorschlagen, nämlich „Impressionismus“. Weder Squarcione[1]) noch Tura, weder Uccello[2]) noch Pollajuolo[3]) oder Verrocchio[4]) und Signorelli[5]) haben die Natur ganz erfaßt und dargestellt um ihrer selbst willen; jenes konnten sie so wenig wie andere Menschen, und um dies zu unternehmen, waren sie doch zu sehr Künstler. Sie studierten die Natur im Interesse der künstlerischen Wahrheit, d. h. sie entliehen von ihr sichere und mannigfaltigere Ausdrucksmittel für ihre neue Gesinnung. Da war selbständige Kraft, persönliche Energie, Frische, ja Wildheit, alles im größeren oder kleineren Zusammenwirken zu fühlen; das liebten sie so sehr an dem, was die Natur ihnen als Material bot, daß sie es im Kunstwerk wiedergaben, auch ohne Rücksicht auf das Sujet, welches ihnen gegeben war, auch unter Vernachlässigung von Kontur und Farbe. Was sie statt dessen für ihre künstlerische Arbeit gewannen, war die Bewegungsform, die bald virtuose Beherrschung der anatomischen Mittel zum Ausdrucke der Vitalenergie. In ihren eifrigen Anatomie- und Aktstudien entdeckten sie, erlangten sie die Anschauung vom einheitlichen Mechanismus des bewußten Lebens. Fortan sollte keine Linie und kein Muskel mehr ohne inneren Zusammenhang bewegt werden. Das ist das Auszeichnende an jenen berühmten Florentiner Meistern, die uns so oft bizarr und gequält anmuten in ihren öffentlichen Werken, und nicht minder der unberühmten Squarcionejünger in Padua, Ferrara und Bologna[6]), und das erhielt diese beiden Schulen so lebenskräftig in ununterbrochener Tradition. Filippino Lippi ging aus der Schule seines Vaters, die ihm Fra Diamante überlieferte, in jene des Verrocchio ein, indem er in Sandro Botticellis Werkstatt eintrat, und der vom Vater überkommene Lebensmut und Bewegungsdrang fanden hier ihre kongruenten Einhüllungen. Er strebte sogar schon mit einer äußersten Kraftanspannung nach entsprechender Belebung der Physiognomie.

Hierin verunglückte er wohl oft mit seiner allzu heftigen Eindrucksfähigkeit und seinem formalen Ungeschick: er verfiel der eigenen Fassungslosigkeit[1]).

Bewegung mit allen Mitteln.

Ein zweiter unverlierbarer Gewinn kam in der Komposition in größerem Zusammenhange heraus. Auch hier geht Filippino voran — nicht die Engel Peruginos und Pinturicchios —: das Gewand wurde in die allgemeine Belebung mit hineingezogen, es nimmt teil an der „Vitalenergie“ in der Figur des Trägers. Der ungestüme Meister hat seine Lust an den Röcken und Mänteln seiner Personen, die auch bei mäßiger Bewegung wie von der Tramontana aus blauestem Himmel gebläht und verweht werden, so daß auch trotz oder gerade durch die Gewandung die Bewegungsform der Gliedmaßen eindrucksvoller wird[2]). Aber er scheut sich auch nicht die Figuren mit leichteren Stoffen, als sie die Mode seiner Zeit bot, zu bekleiden und der phantastischen Tracht flatternde Bänder, Schärpen, Schleier und dergleichen beizufügen, Alles aus demselben Bedürfnis und — der räumlichen Anordnung zuliebe.

Die schönfarbige Existenz.

Die Meister des schönfarbigen und ruhigen Daseins — Fra Giovanni und, trotz seiner persönlichen Impulsivität, Fra Filippo, ja Masolino und Masaccio, Rosselli und die Ghirlandai — füllten ihren Bildraum mit Anhäufungen aneinandergereihter Figuren, farbenprächtige Kostümbilder mit klaren repräsentativen Porträtköpfen. Sie fesseln den naiven Beschauer fast unbedingt[3]) durch das sichere Behagen der reichlichen Ausführung, sie erregen ein überwiegend novellistisches Interesse in ihm vielleicht gerade mittels der kühlen Zurückweisung in jenen Köpfen. Liest man dann aber, daß Michelangelo Buonarroti in der Werkstatt des Domenico Ghirlandajo gebildet worden sei, so begreift man schwer, was jener hier habe lernen sollen. Eine gleiche Teilnahme oder gleiche Interesselosigkeit führt diese Menschen zusammen, mit gleichförmigen Gesten teilen sie sich mit, was ein jeder ja eben selbst sieht oder hört, alles drängt sich möglichst in die erste Bildebene zusammen, kaum daß man durch ganz korrekte linearperspektivische Verkleinerung der Gegenstände im Bilde auf ein Vorhandensein der dritten Dimension hingewiesen wird.

Lichträumigkeit.

Die intensive Belebtheit der Gestalten eines Filippino aber macht es schon selbstverständlich, daß sie mehr „Spielraum“ haben müssen, daß die Gruppe freier und luftiger wird. Daraus erwächst dem

Künstler die Nötigung an eine andere Vermittlung von Person zu Person zu denken. Außer energischer Mimik und Gestikulation mußten ihm da das wehende Gewand und seine leichten Zutaten helfen. Aber er sucht auch schon nach dem linearen Gleichmaße der Komposition. Jedenfalls gab er durch sein vornehmstes Bestreben, auf Lockerung der Gruppen, der Idee des dreidimensionalen Bildraumes eine möglichst starke Förderung im malerischen Sinne: Licht und Luft umspielen seine Gestalten von allen Seiten, beleben jeden Bausch und jede Falte der bewegten Gewänder, und die Figuren werden durch sie zum Augenschein der Körperlichkeit herausgehoben.

Kompositionslinie.

Erst Sandro Botticelli erfüllte das Streben der Florentiner Meister nach feinerer Ausbildung der Gruppierung. Er gewann seinen Stoffen die *innere* Bewegung ab, den Zug und Drang der Begebenheit, in den alles mittätig eingeordnet wird. Das ist es, was seinen Bildern zuerst die Reife der Gesamtkomposition gibt; alle Figuren unterstehen der Bindung der Bewegungslinie, der *rhythmisch bewegten* Linie. Wir möchten ihn als den Vollender dessen ansehen, was die Verrocchio-Schule als einen neuen Kreis von Aufgaben herausfühlte, aus der Fülle und Größe des Vorhandenen und schon Geleisteten.

Durchgeistigung des Muskelmannes.

Was vor ihm keiner unternommen hatte, das wagte ja schon der Meister Verrocchio selbst: zwei lebhaft bewegte lebensgroße Gestalten zu einer Gruppe in Handlung, in Vollplastik unter einem Tabernakel zu vereinigen[1]). Signorelli liegt bereits jenseits dieses Entwicklungsstadiums. Was er — der ursprüngliche Umbrier, der er in seinen Kopftypen auch immer blieb — hier lernte, erfüllte er mit einem geistigen Leben, das bald den Überschwall der einzelnen Muskelbündel bändigt, dadurch aber nur die Leiber um so muskulöser und bei größerer Elastizität, infolge der allgemein gleichmäßigeren Verteilung, ungleich kraftdurchdrungener und selbstbewußter macht. Die Fülle solcher nackten Kraftgestalten mit dem federnden Fuße und den eindeutigen Bewegungen der Arme läßt trotz des öfters anscheinenden Mangels an einem „Inhalte“ im Bilde wohl nie den Verdacht aufkommen, als hätten wir da ein zu Ausstellungs- oder Verkaufszwecken bildmäßig zurechtgemachtes „Aktstudium“ vor uns. Solchen modernen Künstlerhochmut kannten die Maler jener Tage ebensowenig wie ihre

Architekten; sie waren Handwerksmeister in ihrer Gilde und vielleicht deswegen wirkliche Meister ihres Fachs. In jenen Signorellischen Gestalten finden wir ebensowenig römische Gladiatoren und Athleten, als in Michelangelos Madonnentondo in den Uffizien zu Florenz[1]) oder den „Bogenschützen“ („Il bersaglio de' Dei“) in Windsor[2]) oder den „Sklaven“ in Paris[3]). Aber seine nackten sehnigen Menschen, Männer wie Frauen, haben so viel mit der Beherrschung ihres übervollen Inneren zu tun, daß ihnen für ein Kokettieren nach außen kein Sinn bleibt, daß es nur der höchsten Anspannung ihres „Körper-Ichs“ gelingen mag, den Ausbruch zu verhindern: einen Ausbruch, den er uns zu verstehen gibt in den Fresken im Dome von Orvieto[4]). Wir stehen hier Michelangelos Geiste in seiner sprichwörtlichen „terribiltà“ am nächsten, der Sintflut und der ehernen Schlange.

Sie studierten an der Natur Kunstprobleme.

Es wird sich wohl schwerlich jemand finden, der Michelangelo oder auch Leonardo des Naturalismus oder auch naturalistischer Tendenzen bezichtigen möchte. Man denke an dieses letzteren wundervollen Engel, den er als ganz jugendlicher Werkstattschüler in das Bild des Meisters hineingesetzt hat[5]). Und an des anderen Jugendwerke: den Zentaurenkampf[6]) in der Casa Buonarroti, den jungen weinseligen Bakchos[7]) und das Madonnentondo[8]) im Palazzo del Podestà, das Marmorrelief mit demselben Gegenstande[9]) in Casa Buonarroti, die Brügger Madonna[10]), den Berliner David[11]) usw. Von diesen selben kennt man eine Anzahl genauer Anatomiezeichnungen[12]), von jenen früheren Meistern nicht, wohl einige hochwichtige Studien zu Akten von Antonio del Pollajuolo, die so geschätzt waren, daß sie wiederum als Vorlagen zum Studium viel begehrt wurden; so hat sich auch eine Folge von Stichen von seiner Hand erhalten. Hier war der Künstler also Lehrer, und als solcher hat er auch auf keinen Kleineren als Rafael eingewirkt. Jedenfalls waren die Probleme, die *sie* im Naturobjekte sahen, für sie keine wissenschaftlichen; deutlicher: es waren keine Naturprobleme, die sie ihr absehen wollten, um sie ihr nachzuahmen, sondern Kunstprobleme, die sie bei Betrachtung der Natur einsahen, um das, was sie von ihr konzipiert hatten, später frei in oder zu ihren Schöpfungen zu verwenden. Also: sie studierten an der Natur Kunstprobleme. Wir haben versucht, diese aus ihrer Hinterlassenschaft wieder zu entdecken und zu entwickeln[13]).

Wie erzeuge ich Bewegung? Wie gewinne ich die Einheit der bewegten Gestalt und dementsprechend der Gewandung? Wie finde ich die verbindende Gestikulation und Mimik? Es sind nötig: Bewegungsraum und Luftraum. Endlich: es muß eine unmerkliche Form der räumlichen Anordnung für die raumfüllenden Faktoren gefunden werden. Der Inhalt all dieser Probleme ist der gleiche: Gewinnung weiterer und weiterer Beziehungen am gegebenen Stoffe und festere und geschlossenere Harmonisierung derselben. Und darin erwächst eine Erhebung zu immer höherer Reinheit; im ästhetischen Sinne: Befreiung vom Materialzwange, der Herrschaft der Naturobjekte. Leider ist hier nicht der Platz, auf das Verhältnis Rafaels zu den Florentiner Meistern einzugehen, deren Werke er so eifrig studierte, daß er einzelnes oder Teile daraus zeichnend „kopierte", um es in eigenen Schöpfungen zu verwerten; es würde sich eine schöne Verdeutlichung unserer Meinung über das Verhältnis des Künstlers zum Vorbilde ergeben.

IV.

Sehen, Einsehen, ‚Hineinsehen'.

Aber auch so schon können wir — man gestatte den Ausdruck — die Methode, d. h. die Art, wie sie der Natur nachgingen, sicher formulieren: nicht daß dies und das in ihr so und so sei, wurde festgestellt, sondern nach ihrem Wesen und ihren Zusammenhängen wurde gesucht. Solche aber können nun und nimmer „gesehen" werden; nur „einsehen" kann man sie, d. h. auf Grund unserer Denkgesetze „hinein"sehen. „Idee" ist unsere menschliche Art zu sehen, wir gestalten darin das Material, zunächst das wissenschaftliche. Hier liegt die intime Verwandtschaft in der „Methodik" von Wissenschaftler und Künstler und — „Laien". Auch die Freude oder Mißstimmung über Gelingen oder Mißlingen ihrer Konstruktion, Komposition, Kombination ist bei ihnen die gleiche. Denn erst hierbei, beim Bewußtwerden der menschlich persönlichen Sieghaftigkeit im Ringen mit der Materie ist es, wo die Kraft und Herrschaft des Gefühls einsetzt und sich der Wertbestimmung beimischt. Nur in der Aktivität, Produktivität werden Gefühle geboren, wird der Mensch ästhetisch reif und wertvoll.

Das Zusammenschauen und die Liebe.

Eine feine Andeutung solchen Gesinnungswandels liegt in des alten Sokrates Bemerkung, daß ihm nun, in der produktiv synthetischen Arbeit, der so faunhaft häßliche Theaitetos auf einmal schön erscheine;

der Mut der Tat erstrahlt aus ihm[1]). Das ist ein tief bedeutsamer Ausspruch aus dem Munde eines Griechen, denen der umgekehrte Schluß von der äußerlich wahrgenommenen Form auf die Handlungsfähigkeit des Menschen, die Anschauung der Kalokagathia die geläufige war. Und eine andere, noch weitertragende Anmerkung ist die des sinnlich genußfrohen Alkibiades über die Änderung der Anschauung vom Sokrates, die er durchgemacht hatte. Während er tiefer und tiefer das Wesen und die Tatkraft dieses Mannes zu ergründen strebte, verwandelte sich ihm auch die äußere Form des lächerlich häßlichen Sohnes einer Hebamme, und er fand ihn schön. Und zugleich bemächtigt sich des verschwenderisch von der Natur ausgestatteten Aristokraten der Eros, dessen geschlechtliche Grundkraft den noch „unkritischen" Jüngling bis zur rückhaltlosen Hingabe im Gebrauche seiner Zeit und seines Landes antreibt.

Sinnbildlichkeit und Lust. Was war es also, das den jungen Athener einer ersten Renaissancezeit, von der wir wissen, in solche begeisterte Erregung versetzte? Er vereinigte das, was so tief zerspalten erschien, durch tatfrohes Einsehen in einer Idee von dem würdigen Weisen. Er selbst findet die Aufgabe und gibt die Lösung durch Liebe. Die ihn ob des Gelingens überströmende Wonne ist eine spezielle Äußerung dieses antreibenden Eros. Er veranlaßt das „Zusammensehen in eine Sinnbildlichkeit", und dieses begründet die Freude, „Lust" genannt[2]).

Porträt und Typus. Da stehen nun die Grundmotive zutage, die einen Leonardo und Michelangelo weiterförderten, herausforderten, weiterzusuchen auf den Finderpfaden der Verrocchioschule — bis zur Vollendung. Sie finden in dem Gegebenen mehr, weil sie neue Aufgaben, neue Probleme zu entdecken — „erfinden" — wissen. Was Filippino nicht ergründete, das sah Leonardo von vornherein als tiefere Pflicht. Die unzähligen liebevollen sog. Karikaturen zeigen ihn in Studien der bewegten Physiognomie, wie jenen, und darüber hinaus: in immer tieferem Erfassen der Harmonie der Teile, also der Einheit des Äußeren und dann dieser mit dem inneren Wesen[3]); so daß das Unerhörte, die Mona Lisa, wie etwas Selbstverständliches hervortritt, die reife Erfüllung dessen, was der liebreizende Engel auf Verrocchios Bilde in der Knospe versprach. Sie gehört zum Fesselndsten und Großartigsten, was die malende Porträtkunst als Seelenkünderin je geschaffen hat. Sie scheint alles herzugeben, mit uns zu sprechen, sich über

unser ratloses Staunen zu belustigen; aber sie bleibt immer dasselbe unerschöpfliche, unauflösliche Rätsel. Die Frage: wer ist das? verstummt als völlig belanglos; die andere tritt immer deutlicher hervor: ist das überhaupt ein „Porträt"? ist es nicht „das Weib", das uns hier an sich zieht und stehen läßt, unsere Unbeholfenheit belächelnd? Er hat die höchste Fülle der Vermischung von Geistigem und Sinnlichem im Frauenantlitze zusammengeschaut in ein Sinnbild.

Obgleich auch Mona Lisa keineswegs als eine sogenannte schöne Frau gelten kann, ist doch der Abstand von den Büstenporträts des Verrocchio, die auch durch ein feines Lächeln belebt sind, sehr weit. Dieses sind Damen der Florentiner Gesellschaft mit jenem obligaten, meist so töricht, immer aber leer ausfallenden Repräsentativlächeln, das wie die helle Beleuchtung nun einmal zum gesellschaftlichen Aufwande gehört. Bei ihr ist es weder gewohnheitsmäßig, als ein Zeichen „guter Erziehung", noch auch transitorisch, sondern es leuchtet uns ganz fraglos als etwas Typisches ein und als ein notwendiges Aufleuchten verborgener — oder begrabener? — Schätze sinnlicher Frische im reifen, klugen und leidverschlossenen Frauenwesen: Es gehört zur Idee des Weibes, wie es am vollkommensten auf uns wirkt[1]). Darum geht es uns mit diesem Bilde so, wie vor den beiden Sepulkralstatuen der Mediceergruft in Florenz: möglich, daß sie Ähnlichkeiten mit den gemeinten, dem Lorenzo und Giuliano, haben, die so unbedeutend waren, daß Michelangelo nur mit innerem Widerstreben daran ging, diese jungen Wüstlinge in seiner Kunst zu verewigen. Aber was geht uns das an vor solchen Bildern! Und die Mitwelt dachte auch schon so: „Il pensieroso" war für sie der eine, der andere erhielt keinen Namen, war aber deutlich genug als der Gegensatz in zugreifender Tatkraft — l'allegro — charakterisiert, und so wurden sie von ihr bewundert[2]).

Auftrag und Ideenbildung.

Man wende hier nicht ein: ein ruhig sachliches Porträt, wie es Domenico Ghirlandajo oder Mino da Fiesole, Bregno oder der unvergleichliche Donatello gegeben hätten, wäre der Aufgabe gerechter und deshalb künstlerisch wertvoller geworden. Michelangelo habe hier seine Befugnis überschritten, den höchsten Auftrag, die Darstellung der individuellen Persönlichkeit, habe er nicht heilig gehalten, sondern die Wirkung der Einzelwesen verflüchtigt zum Ausdrucke abstrakter Gedanken. Er habe statt des Porträts sogar eine Allegorie gegeben,

und damit die Verderbnis der Kunst im Zeitalter des Barock heraufbeschworen; danach sei sie zur dienenden Darstellerin religiöser, theologischer und moralischer Gedanken erniedrigt worden und der höfischen Gleißnerei und Koketterie der Lobredner und des Theaters zur Beute gefallen[1]). Dagegen sind wir so gut wie allseitig gesichert.

Was Schüler, Nachahmer, Nachfolger aus den Ideen eines Meisters machen, ist ebensowenig ihm zuzurechnen, und, wenn es im Gegensinne geschieht und die richtende Nachwelt moralisch oder künstlerisch Bedenkliches darin findet, ihm ebensowenig Schuld zu geben, wie daß des Perikles Söhne nicht ganz dem hochedlen Vater nacharteten. Insoweit steht ein jeder mitten in dem Ideen- und Kulturkreise seiner Zeit auf sich selbst; wieviel er davon annehmen will, ist seine Sache, wie weit er sich der in ihr lebenden Gesinnung dienstbar ergeben will, ebenso. Gewiß ist der Künstler von der gestellten Aufgabe abhängig, gelegentlich und oft auch vom Auftraggeber, von dessen Ideen und Gesinnung. Das erfuhr kein Geringerer als Michelangelo selber in der peinvollen Angelegenheit des Juliusgrabmales. Aber nicht deshalb gehört die Ermittlung des Verhältnisses von Ausführung zu Auftrag zu den interessantesten Vorwürfen der Kunstgeschichte. Erst da kommt man ins Innerste der Werkstatt, wo der Künstler sich des Auftrags bemächtigt und zum Problem ausbildet, indem er seine Idee hineinsieht.

V.

Savonarolas theologischer Fanatismus und Michelangelos reines Künstlertum.

Der Auftrag für das Medici-Mausoleum war der denkbar angenehmste, ehrend und bequem. Es sollte nach dem Vorbilde der sogenannten Sagrestia vecchia des Brunelleschi, wo die Begründer des glücklichen und ruhmvoll erfolgreichen Bankiergeschlechtes beigesetzt waren, eine Gruftkapelle auf der anderen nordwestlichen Kreuzecke der Familienkirche S. Lorenzo für die übrigen sechs Glieder des echten Stammes geschaffen werden: Lorenzo il Magnifico, Giuliano, das Opfer der Pazzi-Verschwörung, Leo X., Clemens VII. und jene beiden Nepoten. Der ganze Auftrag wurde in eine Hand gegeben, und es war Michelangelos erste Bauausführung. Die Mittel standen in unbeschränkter Fülle zur Verfügung, zunächst wenigstens und scheinbar; der Auftraggeber war Kardinal Giulio, der Sohn jenes prangenden, in frischester Jugend ermordeten Giuliano und spätere Papst Clemens VII.

Michelangelo war ein grundsätzlicher und eifernder Republikaner timokratischer Richtung; aber um für seine machtvolle Ideenbildung die entsprechende Anregung durch Aufträge und die angemessenen Mittel zur Verwirklichung zu finden, war damals nur Rom und die päpstliche Schatulle genügend zuversichterweckend. Wohl war er für seine Zeit und Erziehung von eigentümlicher herzlicher Frömmigkeit[1]) und sittlicher Strenge, und das macht es begreiflich, daß auch er sich eine Weile dem düster glühenden Fanatismus Savonarolas[2]) ergab. Hier berührten sich zwei Naturen voll Inbrunst und von großzügigen Entwürfen. Aber dann mußte Michelangelo sehen, wie zwar die durch das Übergewicht der einen Familie doch bedrohte politische Freiheit des Vaterlandes gerettet wurde[3]), wenn auch durch Vertreibung seiner Gönner; wie aber zugleich der einseitig reaktionäre Dominikanerfrate eine theokratische Republik einsetzte, welche die widerwärtigsten kleingeistigen Folgeerscheinungen der Herrschaft eines verhetzten Pöbels zeitigte. Dann mußte er erleben, daß der unvernünftige mönchische Inquisitionseifer allen glänzenden Gewinn der neuen mediceischen Kultur zu vernichten und den Geist zusamt der Seele dem Gewissenszwang und den Formeln der Kirche wieder zu unterjochen ans Werk ging, und mit welchem Erfolge.[4]) Da verließ er Florenz und wandte sich nach Rom; dort aber hatte damals noch die entsetzliche und lasterhafte Familie der spanischen Borgia ihr Wesen, die der eifernde Stellvertreter Gottes in der florentinischen Theokratie so heftig angriff[5]). Nicht die Besorgnis für seine Sicherheit wird den Parteigänger der landflüchtigen Medici, noch die „ungünstige Konjunktur" den Kunsttreibenden von Heimat und Familie verscheucht haben. War doch auch in Rom für ihn die Zeit noch nicht gekommen. Sondern die Scheiterhaufen der wilden Dominikaner, die alle Zier und allen Prunk des Leibes, aber auch alle Freude und Bereicherung des befreiten Geistes vernichteten, werden ihn der Sache des Vaterlandes entfremdet und von seinen hausväterlichen Pflichten, mit denen er es sonst so ernst nahm, abgewandt haben[6]). So tief religiös er in seiner Gesinnung war, so heftig mußte er das Fratzenhafte und Unechte dieser moralischen Reformation durch Wiederaufhebung alles dessen, was ein ganzes Geschlecht von gewissenhaften, ehrenwerten Meistern der Kunst in begeistertem Schauen und Streben errungen hatte, verabscheuen. Er war vor allem und allem Künstler und nicht so weichmütig wie

Ästhetische Weltanschauung und Rechtgläubigkeit.

Botticelli, Fra Bartolommeo della Porta und Lorenzo di Credi, die zu den eifrigsten Piagnonen, Anhängern des Mönches, gehörten, die jahrelang aller Kunstübung entsagten in der Erschütterung über das schlimme Ende „ihres Propheten“, wie ihn Michelangelo einmal spöttisch aus Rom nennt[1]). Oder wie sein Freund und Gehilfe Ammanati, der vorher eines der faszinierendst sinnlichen Werke von der Hand des Michelangelo, die Leda (im Bargello) in Marmor kopierte und dann alle „unkeuschen“, nackten Werke der eigenen Hand unter dem gewalttätigen Eindrucke der jugendfrischen jesuitischen Bußpredigten verfluchte[2].) Der Kunst gehörte Leben und letzte Kraft, seinem höchstgesteigerten „Kunstwollen“ all seine inbrünstige Liebeskraft, deren Betätigungsdrang ihn einst zu dem ernsthaften Entschlusse treiben sollte, zum Sultan nach Konstantinopel zu gehen[3]). Drum wußte er, der Mensch von strengster Sittlichkeit, auch sehr sicher, daß dieses Kunstrichten, -reinigen und -verdammen — wie jeder Puritanismus in Kunstsachen — kunstfremd und kunstfeindlich war, und damit kulturgefährlich. Denn ohne schwerste Bedrohung dieses einzigen menschlichen Lebenswertes, der Kultur, kann man nicht eine Betätigungsform des Menschentums unterdrücken und ebensowenig sie einer anderen unterjochen. Schlimm steht es um die Kultur eines Staates, in dem man meint, Priester und Kinder und Polizei über die Würde und Anmut der Kunst wachen lassen zu müssen; schlimm aber ebenso um sie, wenn diese zum Schutze der Religiosität vor der Philosophie und Wissenschaft aufgerufen werden. Eine jede trägt die Aufgabe und das Gesetz der Betrachtung in sich und weist den Aufmerkenden den Standpunkt an. Der Anspruch der Ethik an die Kunstübung reicht aber nur gerade so weit wie die Verpflichtung, die die Gilde dem Meister auferlegte, gewissenhafte, ehrliche Arbeit zu liefern und sich der Verantwortlichkeit gegenüber der „Gemeinschaft der Geister“ bewußt zu halten. Danach tritt die Grundkraft der Liebe, die alles reinigt und erhöht, was sie ergreift und ausführt, bei ihr ins Recht. Sie erzeugt die organische Einheit, Leben selbst im Unbelebten, Freude selbst am Nicht-„Bedeutenden“, „Schönheit“ im „Häßlichen“, Bedeutung auch im Minderwertigen und Erhabenheit sogar im sogenannten Unsittlichen. Dafür ist wohl jene Leda[4]) und vielleicht im Vergleich gerade mit jener des Correggio oder Berninis hl. Therese in Sta. Maria della Vittoria Beweis; aber auch wieder die Io desselben Correggio.

Auf der kritischen Grundlegung durch die neuerkannte platonistische Philosophie war schon für die Florentiner diese nötige Trennung der Kompetenzen der menschlichen „Gemütskräfte“ möglich geworden. Und damit war die Möglichkeit des Verständnisses für ein rein ästhetisches Begreifen gewonnen. Ja, eine tiefere Vertrautheit besonders mit dem Phaidon und dem Timaios des göttlichen Platon, an der Hand der systematisierenden Erläuterungsversuche des Plotin, ließ diesen glücklichen vorreformatorischen Entdeckern eines einst unangefochtenen Systems der Geistesfreiheit durchaus die Pflege einer ästhetischen Weltanschauung mit der ihnen auch noch als unanfechtbar erscheinenden Rechtgläubigkeit vereinbar sein. Diese junge Kulturblüte entsproßte den mediceischen Gärten. Der junge Michelangelo mag dort nicht nur auf fördernde Ermahnungen seines Gönners Lorenzo hin nach den aufgestellten Antiken gezeichnet, sondern auch manches schwärmerische Gespräch der lustwandelnden Platoniker aufgefangen haben. Und der Jüngling bewegte dann in seinem tieferregten Inneren die übermächtigen Ideen vom Zwiegespräche der Seele mit sich selbst, vom daraus erwachsenden Rechenschaftgeben und -nehmen, von der Ideenschau im überhimmlischen Raume, dem Eros[1]), der Weltseele und dem harmonischen Weltgebäude und verarbeitete die in seinem in sich gekehrten Wesen auf seine Art. Diese Befreiung des Geistes und Erweiterung der Seele hat er dem würdig edlen Mediceer immer gedankt, und daraus erwuchs ihm die Pflicht der Pietät auch für die dem Lorenzo wenig gleichen Söhne und Enkel. Wie tief das da Aufgenommene sich in ihm durchgewirkt hatte, zeigen seine Arbeiten während des ersten Aufenthaltes in Rom und seine Gedichte in großer Zahl.[2])

Die Stilwandlung bei Michelangelo zum „Symbolischen“.

Er kehrte wohl, als die mönchische Torheit gestillt war, nach Florenz zurück und schuf für die geordnete Republik herrliche Werke vaterländischer und freiheitlicher Gesinnung. Außer ihrem hervorragenden gegenständlichen Werte für die Kunstanschauung haben die beiden Werke — der junge hl. Johannes und der kleine schlafende Cupido, für Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici 1495/96 in Florenz gearbeitet, können hier außer Betracht bleiben — für uns in unserer ästhetisch-kunstpsychologischen Überlegung besondere Bedeutung. In ihnen vollzieht sich die Wandlung in Michelangelos Kunstauffassung, d. h. Stilistik: aus der Schule der Antike und des Verrocchio, aus der

florentinisch-römischen Lehrlingsbildung hinaus und zur „allerpersönlichsten“ und deshalb gerade allgemeinst bedeutsamen Ideenbildung. Von nun an kann man sagen, daß er in der Überzeugung geschaffen habe, daß „alles Geschaffene nur ein Gleichnis“ sei. Das ausgeführte Werk ward ihm dadurch zum Symbol[1]).

Michelangelos neue Einheitsidee

Der David war für die Florentiner je und je das Symbol ihrer staatlichen Freiheit. Michelangelo haben wir schon als Schwärmer für die bürgerliche — d. h. individuelle — Selbständigkeit angesprochen. Dürfen wir auch in dieser Ideengleichung eine getreue und verständnisvolle Aneignung der platonischen Grundansetzung für seine Ausführung der „Republik“ ersehen? Das Motiv beschäftigt ihn auch künstlerisch anhaltend: es gibt noch einen kleinen verhauenen David im Bargello[2]) und einen Brutuskopf auch dort[3]); wie man behauptet, in der letzten verzweifelnden Empörung über die endgültige Erniedrigung der florentinischen Bürgerfreiheit durch den mediceischen Bastard im Herzogshute begonnen, aber nie vollendet. Es gab auch noch einen „David mit Goliath darunter“, der aber in Frankreich verschollen ist[4]). Was Wunder, daß er sich hier zu einer seiner gewaltigsten Leistungen aufschwang: ein Wächter und Hort der Freiheit sollte die Statue vor dem Haupttore des Stadthauses stehen. Der Auftrag aber war zunächst schwieriger als irgend ein anderer, zumal für einen Geist von so schnell heranreifendem absolutistisch künstlerischem Freiheitsbedürfnisse. Der Gegenstand war gegeben und sogar der Block, und der nicht einmal unberührt; ein älterer Meister hatte ihn zu verarbeiten begonnen und dann war er ihm abgenommen worden[5]). Für ihn war nicht mehr der gestreckte geschmeidige Jünglingsleib das künstlerisch „erregende Moment“, weder als Akt noch als Nachbildung in antikischer Art; über all das Tüchtige, Kühne, Verheißungsvolle von dem Relief mit Apollo und Marsyas an ging er hier freiheitsuchend hinaus: er sah in den jugendlichen Hirtenknaben und Riesenbezwinger das Gefäß Gottes hinein. Erst daraufhin erfand er das dem vorhandenen Material entsprechendste Moment der Handlung und damit die Stellung: in dem muskulösen aber noch nicht ganz gelenksicheren, weil noch nicht voll ausgewachsenen Jüngling die ruhige Sicherheit des bevorstehenden Sieges über gewaltig überlegene täppische Stärke. Daher die lässige Haltung ohne irgendwelche weitere Ausstattung an Schutz- oder Trutzwaffen als die

Schleuder, die auch nur von der Linken über der linken Schulter gehalten wird. Aber auch ohne Siegesfreude oder -trophäen[1]), da er sich eben noch nicht von der Kampfarbeit erholt. Und wenn er aus seinen hellen Augen wie verloren sinnend starrt, so scheint das gar nicht zu dem Momente der Kampferwartung, der alle Aufmerksamkeit anspannt, zu passen: sollte er etwa dem tiefen Geheimnisse nachsinnen, wie seine noch unausgebildeten Fähigkeiten zu so hoher Leistung erkoren sein möchten? Das würde ihn schon in nähere Verwandtschaft zu den Gestalten des Juliusgrabmales, der sixtinischen Decke und der Mediceerkapelle bringen. Schon in diesem Werke klänge dann das eigentümlich michelangeleske Bestreben an, seine Menschen in der dringlichen Spannung zu geben, die die wissenschaftlich unauflösbare Beziehung zwischen der höheren Macht der immer strebend sich bemühenden Seele und dem entsprechenden Partner, dem Körper, erwirkt. Wenige haben so anhaltend, so edel, so weltlich dichtend darüber gesonnen wie er[2]). In solchem Ringen nach künstlerischem Harmonisieren verliert sich von selbst das Interesse am klugen persönlichen Charakterisieren; die Aufgabe wächst darüber hinaus zu allgemeinerem Sinne: man sncht nicht mehr im Gegebenen möglichst geflissentlich die Wirklichkeiten, um sie „wiederzugeben", sondern es werden unerschöpfliche Möglichkeiten entdeckt; und um die Auswägung solcher und das Vorwalten der einen oder der anderen von diesen handelt es sich dann im einzelnen „Falle". Eine unbedingte technische Meisterschaft muß allerdings helfend solchem Problemsehen zur Verfügung stehen; ein etwas zuviel mit dem Bohrer oder an Politur kann alles ändern, die Idee entstellen; und die „Idee" ist es, die richtig in den Block hineingesehen und so kunstgerecht aus ihm „herausgeholt" sein will. Daraus erklärt sich dieses überwältigende Vorherrschen des Auges bei der Belebung des Gesichtes[3]), dann der Stirn und der Hände in der Bildung der Körper. Hierin sind einzig Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo als zeitlich Mitstrebende zu beachten, und als Vorgänger Donatello. Natürlich immer außer Leonardo.

Dieses Herausdringen — möchte man sagen — der Seele aus dem Leibe ist es nun, worin der hohe Künstler sein eigenstes, innerlichstes unstillbares Drängen hergibt. Und gerade mit diesen persönlichsten Äußerungen des Gemüts war er der Mitwelt und wird er uns

Das neue Kriterium der Schönheit.

Neuesten verständlicher, tritt er uns näher als Masaccio und Ghirlandajo, Verrocchio und die Brüder della Robbia und — als die Antike. Denn in seinem Schaffen erstand ein neuer Kunstgedanke, ein neues Kriterium der „Schönheit“: er gab dem Häßlichen Größe und dem Schönen Bedeutung und dadurch Macht über uns. Das war es aber, woran es bisher aller florentinischen Kunst fehlte. Anerkennung, Staunen, Freude, einen hohen Grad von Befriedigung gewann sie sich wohl mit ihrem jungen Eifer in der Entdeckung des Organischen, wie des Aristoteles wissenschaftliche erste Versuche noch das ganze Mittelalter hindurch. Und das sind die allgemeiner verbreiteten ästhetischen Grundgefühle. Zumal heute bei unserer wieder einmal fast ausschließlich auf aristotelisches Beobachten und Sammeln gerichteten, „unspekulativen“ Geistesrichtung ist „Naturwahrheit“ das ausschlaggebende und Anmut das höchste, dem man beizukommen vermag in der Kunst. Man ringt wieder einmal um die Beglaubigung der Humana, daß sie nicht schimpflich sind. Das Verständnis für Würde und Größe, Bewunderung und Erhebung wird in gleichem Maße vernachlässigt und nicht angeregt, als dieses Interesse an den Zufälligkeiten der Erscheinung überhandnimmt. Da es nun wesentlich zur Bedeutung des „Genies“ gehört, neue „Werte fürs Leben“ zu prägen, den geistigen Besitzstand der Menschheit zu mehren, diese aber nicht in der Anhäufung von Material und seiner Bewältigung in immer mehr vervollkommneter oder komplizierter erdachten Techniken gewonnen werden, so müssen wir heute mitansehen, wie eine kurzatmige „Kunstbegeisterung“ einen Kultus fürs Genie errichtet hat, in den nachgerade ein jeder, der Meißel, Pinsel, Griffel oder Stift führt, aufgenommen wird, zum höchsten Nachteile für Wissenschaft und Kunst. Denn was geben sie uns anderes als das Abbild, den Schein der „Erscheinung“. Michelangelo war das Genie, das, indem es den neuen Zusammenhang erfaßte und ausprägte, jenen neuen Wert ausbildete, der über die Zufälligkeiten der Erscheinung hinausliegt, im Suchen nach den „Humaniora“. Dadurch, daß er wieder das linke Roß des platonischen Seelenwagens, das zur Schau strebende, vorantreibt, und dagegen das des Affekts und Wollens stark zügelt, welches Donatello und Antonio Pollajuolo so unvergleichlich zu meistern verstanden hatten[1]), erstand für ihn eine andere Art der Belebung, ergab sich daraus eine neue Formbildung und eine

andere als bei jenen Großen. Und so wurde er, obgleich man aus seinen Werken, zumal den zwei Grabmalentwürfen, besonders beflissen den ganzen Roman seiner eigenen flammenden Seele herausgesehen hat, der am allgemeinsten verehrte und nachgeahmte Künstler. Meist allerdings ohne das richtige Verständnis. Man sah das Riesenmaß der Leiber und begriff darin das Dekorationsgesetz für ein zu fürstlichem Übermute erweitertes Dasein. Was aber das „weit über Menschliches hinaus" diese Formen Belebende eigentlich bedeute, ist höchstens einem Vasari, Giulio Romano, Annibale Carracci, und — Tintoretto verständlich geworden. Und wie sehr sind sie doch alle verunglückt in den eigenen Versuchen solcher Erfindung[1]). Es galt eben hier einem ganz anderen Sinne des Einheitsehens. Wie tief bedeutsam die Veränderung des Blickpunktes war, ersieht der Nachforschende aus der völligen Stilwandlung, die der aus der liebevollen Unbedenklichkeit des sicheren Genies stets lernbegierige junge Rafael seit der Bekanntschaft mit den römischen Werken des scultore terribile in seinem Schaffen erfuhr. Und nach dieser Befruchtung fand er die Höhe seiner Entwicklung, ohne daß er doch je ein terribile wurde[2]). Fra Sebastiano ließ sich vom angebeteten Meister Zeichnungen zu seinen Bildern machen und Guglielmo della Porta führte Grabmäler nach seinen Entwürfen oder Ideen oder Angaben aus. In der florentinischen Akademie wurde er durch den Lehreinfluß ihres ersten Leiters, Vasari, zu einer Art von Schulheros[3]). Aber wahre Nachfolge in seinem Geiste fand er nur in der römischen Architektur. Hier werden wir ihn noch mehr als den reichen Ideenneuerer erkennen, als in seinen beiden anderen Schaffensgebieten. Jedoch da hier der Mensch mit seinen rituellen Gebräuchen und Lebensgewohnheiten, die sich nicht so schnell ändern, Rücksicht fordernd eintritt, wandelt sich auch der gestaltbedingende Wesensbegriff nicht so schnell, die „restringierenden" Bedingungen kulturgeschichtlicher wie physikalischer Herkunft sind der künstlerischen Idee gegenüber mächtiger, verpflichtender. Man könnte deshalb sagen, die Leistung des Künstlers sei höher zu schätzen in solchen architektonischen Aufgaben: er nehme hier teil an der Schöpfung von „Wirklichkeitswerten", indem er in jedem Falle mit dem allgemeinen gattungsgemäßen Zweckbegriffe[4]) den individuellen Formbegriff in Einklang zu bringen habe zum „Ideal" der Lösung; das heißt: hier werden teleologische und ästhetische Ur-

teilskraft am stärksten miteinander um das Produkt zu rechten herausgefordert. Michelangelo in dieser Schwierigkeit sich entscheiden zu sehen, wird von besonderem Werte für diese Vorbetrachtungen zu einer Analyse der Barockprobleme sein, weil es sich dabei wieder um eine andere Wendung des Einheitsproblems zu handeln scheint. Wir nahmen ja voraus, daß ihm darin wirklich Nachfolger erstanden sind, z. B. Giacomo della Porta. Zuvor aber müssen wir noch zu den Medicigrabmälern in der Sagrestia nuova von S. Lorenzo in Florenz zurückkehren, und damit zu der Frage, ob wirklich deren Schöpfer die verderbliche Verwirrung in die barocke Kunstübung hineintrug oder vorbereitete, die in der Einführung des lehrhaft Epischen und begrifflich Dichterischen in die bildende Kunst lag. Man kann darin die Ausartung seiner neuen Einheitsidee und den völligen Bruch mit der Vergangenheit aller Kunstbildung sehen — und hat es getan — und damit eine genaue Verwandtschaft mit der von ihm inaugurierten Richtung der Baukunst.

VI.

Das Julius-grabmal: Der Auftraggeber.

Voraus gingen Ideenbildung und Vorarbeiten für die großartigen beiden Werke im Auftrage seines Temperamentsverwandten, des Papstes Julius II., für sein Grabmal und die sixtinische Decke. Diese wurde auch in dem kurzen Zeitraume von vier Jahren wohl ganz eigenhändig vollendet; jenes durchzog sein Leben während 37 Jahren mit Enttäuschungen, Mißhelligkeiten und Verdruß, und von dem ersten Formbegriffe ist ein Rudiment gleich einem Siebentel auf uns gekommen. Für unseren Zweck müssen wir dieses mit dem ersten Entwurfe vergleichen.

Wir sahen schon im „Gigante“ von Florenz am Eingange des Signorenpalastes der Republik die neue Menschheitsidee Michelangelos zu symbolischer Darstellung geführt. Aber das war eine Freiskulptur, eine einzelne Statue ohne inneren Zusammenhang außer dem eben ausgesprochenen. Hier handelte es sich um das noch zu seinen Lebzeiten auszuführende Grabmal eines weniger wissenschaftlich als praktisch-politisch interessierten Renaissancefürsten, der nebenbei der Vertreter Christi auf Erden war, eines jäh zugreifenden, anschlägereichen Kriegers und stolzen, zornmütigen Hirten der Seelen und Völker zugleich. Julius hatte als asketischer Franziskaner begonnen, war als

Nepote eines bedeutendsten Renaissancepapstes, von Glück und Geschick begünstigt, durch alle Ränke und Laster des damaligen römischen Hoflebens heraufgekommen und hatte es durch ungewöhnliche Kraft des Willens dazu gebracht, daß die Würde des Peterstuhles, auf Furcht und Anerkennung gegründet, wieder gesichert war und die Zuversicht aller Hochplanenden wurde.

Aus diesen Gegebenheiten ersieht man leicht, daß die Aufgabe eine außergewöhnlich schwierige, aber in großartigster Entfaltung der selbstgeschaffenen Größe gewünschte und gerade deshalb eine Michelangelos Geiste gemäße war. Zum ersten Male erhielt er den Auftrag zu einem geschlossenen Ganzen; nur das konnte einem durch Waffentaten und Konzilsabschlüsse so gekräftigten Selbstgefühle genügen. Der vorgesehene Ort war, wie mit wenigen Ausnahmen bisher für alle Päpste, die alte Petersbasilika. Die früheren Vertreter der Einheitsidee der christlichen Kirche hatten sich bescheiden dem räumlichen Orte ihres geistlichen Wirkens unterworfen. Die Typen ihrer Gräber unterschieden sich nicht von den allgemein für Fürsten und Private erdachten: Gruftanlagen mit Deckplatten, die den Entschlafenen auf dem Toten- oder dem Paradebette zeigen; Wandgräber, die aus Sarkophagen, frei vor eine abgegrenzte Wandfläche oder in Nischen gestellt, und Umrahmung bestanden, die dem erneuerten vergeistigten Schmuckbedürfnisse Raum und Anregung boten zu figürlichem Ausdrucke des antikisch-christlichen wiedererstandenen Seelenkultus, des seelischen Gehaltes von Leben und Sterben, ganz allgemein oder auf die Person des Verstorbenen konzentriert, in Malerei oder Bildhauerei. Eine dritte Form hatte Julius für seinen Oheim Sixtus IV. von Antonio Pollajuolo bilden lassen, eine Vermittlung zwischen Gruftplatte und Freigrab: die Deckplatte so weit erhöht, daß zu reichem Figurenschmucke der Platz am mäßig geneigten Rande gewonnen wurde[1]).

Die vorgebildeten Typen.

Das Werk, das Michelangelo übertragen ward, sollte nun ein völliges Freigrab in Hochbau werden, in räumlicher Abgrenzung am bevorzugten Orte, der Chorapsis von Alt-St. Peter. Auch diese Idee war nicht so ganz neu: aus der romanischen Kaiserzeit haben wir die zierliche Grabkapelle in Canosa in Apulien[2]) und den Baldachinbau im Dome zu Magdeburg, vielleicht das Grab Kaiser Ottos und seiner Gemahlin Editha[3]); aus der gotischen die Scaligergräber in Verona[4]), die Professorengräber in Bologna[5]). In der Kirche der Certosa von

Die monumentalisierende Einheitsidee.

Pavia entstand seit 1494 nach Plänen des Gian Cristoforo Romano und des Benedetto Briosco die prächtige Grabstatt für Giovanni Galeazzo Visconti[1]); und in der französischen Renaissance wurde der Typus sehr beliebt[2]), auch in der deutschen hie und da nachgebildet[3]). Nicht daß sie bestimmend oder auch nur anregend auf Michelangelos Planung eingewirkt hätten; er hat sie wahrscheinlich ebensowenig gekannt wie die gewaltigen Grabaufsätze in den Kirchen Neapels. Sie wurden nur kurz erwähnt und zusammengestellt, um im Vergleiche deutlicher zu machen, wie anders eine solche Idee von Michelangelo erfunden wurde, wie viel inhaltreicher hier der Einheitsgedanke das Kunstwerk gestaltet, wie eine derartige Einheit von selbst monumentalisierend auf die äußere Gestaltung wirkt.

Vasaris und Condivis Auslegungen.

Die Mächtigkeit der Anlage erwuchs aus der Größe des gedanklichen Inhalts. Bisher hatte die Grabdekoration außer den Zeichen und Personen des christlichen Seelenheils in Mosaik, Malerei oder Skulptur, szenische Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente in Flach- und Hochrelief gegeben, alle rein symbolischen Gehaltes. Die Renaissance führte an dieser Stelle als weitere Vermittler zwischen dieser und jener Welt neben den Heiligen die geflügelten Boten Gottes wieder zu Stand und Ehren. Wir möchten diese Bereicherung auf die erneuerte Anregung durch die vergeistigt kosmogonischen Spekulationen des Neuplatonismus in Marsilio Ficinos christianisierender Auslegung[4]) zurückführen, in welcher die Engel wie die seligen Geister im Timaios im Auftrage und nach dem Vorbilde des höchsten Schöpfers die Bildung und Beseelung der Sinnenwelt durchzuführen haben, also für die Träger der platonischen Weltseelenidee anzusehen sind. Dazu kam aus der Antike direkt der künstlerische Kultus der Genien herüber, der kleinen Lebensgeister, die an derselben Stelle das anmutig wehmütige Spiel mit der Lebensfackel getrieben hatten und dann auf spätrömisch-christlichen Sarkophagen — anspielend auf die heidnischen Dionysos-Mysterien — im paradiesischen Weingarten frohe Spiele aufführten. Auch Taten, Handlungen und Ereignisse aus dem Erdenleben des Abgeschiedenen wurden wieder beliebt, besonders an den reichst ausgestatteten Särgen der Heiligen. Ein Beispiel solcher realistischer Ausstattung kannte Michelangelo gut aus eigener Beschäftigung: die Arca di S. Domenico in der Kirche seines Ordens zu Bologna. Und es hätte wohl nahe gelegen, des so wenig spiritua-

listischen, aber rastlosen und tatenfreudigen Papstes Grabmal in dieser panegyrischen Art zu schmücken. Vielleicht ist auch einmal die Neigung dazu vorhanden gewesen. In den Entwürfen finden sich aber keine Spuren davon[1]). Allerdings Condivi, der Famulus des Meisters, der alles, was er in seiner Lebensbeschreibung beibringt, aus dem Munde Michelangelos zu haben behauptet[2]), macht aus den gefesselten Männern am Sockel des ganzen Aufbaues die sieben freien Künste, nebst Malerei, Bildhauerei und Baukunst. „Es sollte das bedeuten, daß gleichzeitig mit Papst Julius alle edlen Künste dem Joche des Todes verfallen wären usw.“ Das will zahlenmäßig weder zum ersten, noch zum zweiten Entwurfe stimmen: im ersten waren 16 Hermenpilaster vorgesehen, im zweiten 12! Und Vasari deutet sie als die von Julius II. unterworfenen Provinzen[3]). Die zeitliche Unmöglichkeit jener allegorischen Erfindung lehrt die historische Chronologie; die gedankliche der völlige Mangel an Zusammenhang dieses mit den Motiven der beiden oberen Stockwerke des Grabmales. Vor allem aber entspräche diese oberflächliche Allegorie gleißnerischer Verherrlichung höchstens einem Hofkünstler Ludwigs XIV., und der Sinnesart eines solchen war das Verständnis des Akademiedirektors des neuen Großherzogs gemäß[4]). Aber wenig stand sie der in sich und ihre Ewigkeitsgedanken versunkenen Kunstart des knorrigen Florentiners an, und es scheint schier unbegreiflich, wie der dem Meister innigst vertraute Hausgenosse Condivi auch nur auf seine schmeichelnden Auslegungskünste verfallen konnte.

Solcher Gefahr werden wir bei allegorischer Prägung bildnerischer Entwürfe immer gegenüberstehen. Das ist selbstverständlich fast, da das immer ein „Überschreiten der Grenzen der anderen Art“, ein Übertreten der bildenden Künste ins Darstellungsgebiet der „redenden“ zu erkennen gibt. Und solche Grenzverletzung rächt sich nirgends unnachsichtiger als in der reinen Gefühlskultur, die den rein gehaltenen „bildenden Künsten“ mehr obliegt als den „redenden“, und jene so der Musik näher stellt. Das zu begreifen ist Pflicht von Kunst und Künstler. Jede wahre Kultur beginnt und endigt mit klarer Ausbildung des Unterscheidungsvermögens für jeden Gegenstand und jedes Problem, nicht in dem sentimentalen Wirrwarr des „Ästheten“ oder in dem kaltsinnigen Durchdringen der verschiedenartigsten menschlichen Äußerungsweisen mit herrschsüchtigen Gedanken. In jenem Allegorie.

wird alle künstlerische Bildnerkraft unmittelbar verenden, in diesem Kunstgefühl und -verständnis abgelenkt und vergewaltigt werden. Das verrichtet die Allegorie im Felde der „bildenden" Künste. Man könnte ihr Eindringen deshalb als groben Unfug gegen Ruhe und Ordnung künstlerischer Gesetzmäßigkeit bezeichnen. Und doch hat sie niemals in ihrem Reiche gefehlt, und größte Bildner haben ihr große Werke gewidmet.

Giottos Themenbehandlung.

Schon die Reliefgeschichten aus dem alten und neuen Testament auf altchristlichen Sarkophagen oder in Mosaik an Kanzeln hat man als Allegorien christlicher Heilserfahrung und Illustrationen der Dogmatik der Auferstehung angesehen[1]). Dann gegenüber dem zunehmenden Realismus der spätromanischen und gotischen Kunst hielten sich nur noch wenige Allegorismen in Einzelfiguren, reichlich deutlich durch Attribute und sogar Mimik versinnlicht. Die Erzählung im geistlichen und ritterlichen Roman und kirchlichen Schauspiele beherrschte die Gemüter der Leser, Hörer und Zuschauer. Auch Giottos große Fresken der Vierungsfelder in der Unterkirche zu Assisi sind so geschickt als Erlebnisse oder Gesichte des hl. Franz oder eines seiner Jünger aufgenommen, daß sie dadurch aus dem Bereiche der vergewaltigenden Allegorik gerettet und zu symbolischen Handlungen künstlerisch erhöht werden, wenn auch mit äußerster Anstrengung des Anschauungsvermögens. An allegorischen Gestalten und Zurüstungen bleibt kein Mangel, und der Ort der Anbringung wie die Verteilung der Gelübde und der Glorie zeugen von der lehrhaften Absicht der geistlichen Auftraggeber bei dieser Raumausschmückung. Der Geist der franziskanischen Volksprediger, die, in die Kultur ihrer Zeit hineinwachsend, sich auch mehr und mehr die Sprache in Bildern angewöhnten, schaut überall heraus. Mit welch mächtiger künstlerischer Überlegenheit der Altmeister Giotto die widersinnige Aufgabe durch Bereicherung mit kleinen dramatischen Nebenzügen und mit Verstärkung des seelischen Gehalts dem gefühlsmäßigen Kunstinteresse zu gewinnen wußte, das ersieht man leicht, wenn man jene Vierungsfresken — und die Reihe der Tugenden und Laster von seiner Hand in der Cappella degli Scrovegni zu Padua — mit den Leistungen der Maler in der Cappella degli Spagnuoli in Florenz vergleicht. Diese mußten unter der Aufsicht der Dominikaner, welche ja die Reinheit der Kirchenlehre und die geistige Obmacht der kämpfenden Kirche

zu vertreten hatten, auf der einen Wand einen Bilderkommentar zu dem Kommentare des Thomas von Aquino darstellen und auf der gegenüberstehenden den Triumph der Lehre desselben höchst verehrten Ordensheiligen über die bisherigen schwerbesiegten Hauptirrlehrer und ihren Vorsitz in der ganzen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. So wie er die Aufgabe anfaßte, können jene Leistungen des ersten großen Dramaturgen der originären italienischen Bildnerkunst zu Assisi ohne schwierige Veränderung der Anteilnahme als Historien mitgenossen werden. Dagegen können jene — allerdings auch technisch schwächeren — Arbeiten des Andrea da Firenze (?) und eines Sienesen[1]) schwerlich anders als scholastisch-theologisch interessieren. Das wird auch der etwas rechenschaftsfähige Besucher des alten Refektorium der Dominikaner an sich selbst erfahren: er wird sich über die Unmöglichkeit klar werden, in demselben kräftig erregten dramatischen Gefühle auszuharren, wenn er von der reichen, bewegten Kreuzigungsszene zu jenen Wandbildern betrachtend übergeht. Eine der Giottoschen gleiche, selbstgewisse Bildkraft formte aus dem derzeit sehr beliebten, didaktisch-literarischen Stoffe des „trionfo della morte“ eine Folge von fast legendarischen Szenen, vom friedenvollen Idyll bis zu erschütternder Tragik um, und brachte so am trauervollen Orte seiner leiderregenden Macht an Stelle sachlicher moraltheologischer Überlegung stark subjektiv ergreifende, liebevolle Darstellungen sinnbildlichen Lebensgehaltes zur Anschauung[2]).

Mit dem Aufkommen der antiquarischen Studien und dem Durcharbeiten zunächst der spätrömischen Materialien erwuchs, wie in den Philologen und Dichtern, so auch in den Bildnern die Lust am geistreichen Fabulieren, in welcher Allegorie wie Charade — wozu die erste fast immer für den nichtzeitgenössischen Beschauer wird — je und je ihre Wurzeln gehabt haben, in mehr oder weniger freier Nachahmung jener genealogischen und mythologischen Märchen. Während in den Zeiten, da das Christentum in Herrschaft und Lehre vordrang und sich befestigte, außer den Heilshelfern nur die allegorischen Figuren der geistlichen Haupttugenden und der Gleichnisgestaltungen verwendet und begriffen wurden — gleichsam in den lexikalischen Schatz der neuen allgemeinen Bildung aufgenommen waren — erweiterte sich jetzt der Kreis der zugänglichen Vorstellungen um ein wesentliches Element: Die Götter und Heroen der Antike wurden aus dem

Die allgemeine Beliebtheit der Grenzüberschreitung.

Dämonenbanne, in den sie die vorsorgliche Kirche getan hatte, befreit und dem öffentlichen Kulturbewußtsein einverleibt. Und die Götternähe ist nun einmal ein wichtigstes Lebensbedürfnis für die kräftige Entwicklung der Allegorese. Städte und Geschlechter suchten ihren Wert und ihr Alter, ihre Würde und oft recht bedenkliche politische Berechtigung von antiken Heroen abzuleiten und nahmen diese als allegorische Wahrzeichen und Personifizierungen an[1]). Die Reihe der Tugenden, der Kreis der Wissenschaften, der astrologisch bedeutsamen Sternbilder wurde um- und umformuliert, ausgebaut, und es kam zu solchen geheimnisvollen Gebilden wie Bellinis Spiegeleinfassung in der venezianischen Akademie und seiner christlichen Allegorie sogar auf einem selbständigen Tafelbilde in den Uffizien[2]). Die ersten fünf Täfelchen haben außer der technischen Meisterschaft wohl kaum etwas anderes als philologisch Anregendes für sich. Daß Giorgione fast ausschließlich mythologische Szenen behandelte, und sein herrliches Hauptwerk, das Gewitter, immer noch gegenständlich unerklärt ist, hindert uns nicht an der unbegrenzten Freude am eigentlichsten seiner Größe: der Landschaft. Er ist doch wohl der größte „Landschafter" der italienischen Schule und der erste jenseits der Berge, der die Figuren als unwichtige Staffage ganz in die umgebende Welt von Licht und Luft aufnahm. Reine Landschaft ohne Figuren wagte erst Altdorfer zu geben[3]). In dem ganz praktisch-politischen Venedig blieben das bis auf die großen Dekorateure Paolo Veronese und Tiepolo vereinzelte Erscheinungen. Aber in Ferrara, dem einen Hauptsitze der Renaissancekultur, leisteten Cosmè Tura, Francesco Cossa, Meister aus des Squarcione antiquarischer Schule zu Padua[4]), Außerordentliches in dieser Richtung[5]). Und in Florenz, dem anderen, beteiligten sich die größten: Antonio und Piero del Pollajuolo[6]), Botticelli[7]), Filippino Lippi[8]) und Piero di Cosimo[9]) im Auftrage ihrer literarisch dichterisch und philosophisch antikisierenden Gönner an diesem für ihre Kunst ebenso unfruchtbaren wie gefährlichen Spiele der Grenzüberschreitung. Auch die größten Meister der Schule von Perugia, Pinturicchio in Rom[10]), Perugino in seiner Heimatstadt[11]), Melozzo da Forlì[12]), ergingen sich in solchen Gedankenspielen, und sogar Rafael fand in ihnen geeignete hinweisende Ergänzungen seiner Dekorationspläne für die päpstlichen Amts- und Prunkgemächer, die er für dieselben fürstlichen Oberhirten auszu-

malen hatte, denen Michelangelo sich zur Schaffung der Grabmäler verpflichtete.

So mögen auch die persönlichen Wünsche der Auftraggeber für beide Unternehmungen — und etwa die Ratschläge der nun schon völlig höfisch humanistisch gesinnten geistigen Autoritäten aus der Umgebung des Petersstuhles wenigstens ähnliche gewesen sein: Verherrlichung des weltlich-geistlichen Mächtigen um jeden Preis. Aber die meist — der historisch gewordenen Tendenz dieses hierarchischen Systemes entsprechend — recht weltlichen Erfolge dieser Stellvertreter Christi auf Erden, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, mußten geistlich bemäntelt, zu höherer Allgemeinheit theologischer Lehrhaftigkeit erhoben werden. Zu solchen gekünstelten Verheimlichungen der eigentlichen Inhaltsabsicht war die Allegorese ein immer bereites Auskunftsmittel. Rafael oder seine wissenschaftlich-poetischen Berater[1]) halfen sich hier anders und besser.

Sujet und Auftraggeber bei Rafael.

Nachdem er sich aus der etwas verschwommen sentimentalen Zustandsdarstellung der urbinatisch-peruginischen Schule heraus zu der energisch bewegten Willens- und Tätigkeitsschilderung hinaufgearbeitet hatte — die man damals in Italien nur in Florenz studieren konnte — reifte Rafael schnell zum größten Historienmaler Diese neuerkannte Macht künstlerischer Ideenbildung beherrschte die Art, wie er jenen umfangreichen und verwickelten Auftrag inhaltlich und formal ausgestaltete. Alle Malereien, selbst die eigentlichsten Zeremonienbilder in der stattlichen Reihe ohne rechten zyklischen Zusammenhang sind so durchdrungen von dem gesunden Florentiner Realismus — den der junge Meister von den Wänden der Brancacci-Kapelle bis zu den Cartons im großen Saale des Palazzo vecchio eifrig studierte — daß der genießende Beschauer erst, nachdem er die wirklich unerschöpfliche Fülle des rein künstlerisch Wertvollen einigermaßen durchgegangen, sich verständlich gemacht und geordnet hat, eben auf jenen Mangel einer einheitlichen Grundidee aufmerksam gemacht wird, und nach dem „tieferen Sinne“ von Auswahl und Bedeutung fragt. Das Zeremoniöse, das Wunderbare, das rein Geistige ist so mit sicherem Taktgefühl für das Mögliche in der bildenden Kunst in Zeitvorgang und Handlung umgesetzt, daß eine jede Darstellung auch dem sachlichen Interesse an der großen Historie vollauf befriedigend entgegenkommt. Und man muß wohl erst durch

einen quellenkundigen Führer dazu angewiesen werden, daß man in diesen machtvoll geschilderten geschichtlichen Vorgängen allegorische Vermummungen von eben verflossenen Geschehnissen aus dem Leben der beiden Auftraggeber, des diplomatisch vielfach unbesonnenen Julius II. und des politisch kleingeistigen Leo X. zu erblicken habe[1]). Bedeutende Gruppen, sinnvoll eingeordnet in den Zusammenhang des Ganzen; Hauptpersonen, die beherrschend hervorgehoben werden oder auf die wirkungsvoll hingedeutet wird; reich individualisierte Köpfe und lebhaft entwickelte Handlung erweitern die Wirkungsfähigkeit dieser Kunstwerke weit über das zeitlich persönliche Interesse des damaligen vatikanischen Kreises hinaus. Darum können und sollen noch heut und in alle Zukunft Kunsthistoriker wie Ästhetiker, Künstler wie Laie an diesem Orte die hohe künstlerische Weisheit studieren und erfahren, wie das Genie aus den Engen und Beschränkungen der „intelligiblen Zufälligkeiten", den Wünschen der Selbstverherrlichung und dem Zwange historischer Gegebenheit[2]), heraus ein Werk allgemeinen Wertes zu bilden weiß, nur indem es das freie Spiel der Kräfte des Gemütes bindet in der Einheit der Idee.

Vielleicht wird man der Behauptung beipflichten, daß der eifrigste Kunstfreund nur erst in der Stanza dell' Eliodoro, aber dort vor ihrem Hauptbilde, ganz unversehens zu der Beobachtung angeregt wird, daß da noch etwas dahinterstecke, was — zunächst — vom Interesse am Kunstwerke abführe, ja dieses störe, da es nicht dazu gehöre, also nur eine fremde Neugier erwecke. Hier hat den Künstler bei aller Größe der Anlage, Kraft der Handlung, Reichtum der Einzelbildung die überlegene Sicherheit der Erhebung zur Einheit verlassen. Vielleicht auch war das Verlangen des unerhört siegreichen Papstes, in dieser vorzüglichsten Schöpfung Rafaels ganz unverhohlen als Mäcen der Erinnerung aufbehalten zu werden, hier übermächtig. In der Tat wäre es ein hoher Gewinn für alle Beteiligten, für den Ästhetiker und den Künstler noch mehr als für den Kunsthistoriker und Genießenden — wenn man nun einmal die Gerechtsame an der Kunst voneinander scheiden will — falls durch glückliche Funde in Archiv oder Literatur die „Ideengeschichte" dieser höchsten Entfaltungen Rafaelischer Geisteskraft ebenso erfolgreich aufgehellt würde wie die „Geheimnisse" und das „Rätsel" Michelangelos. Das würde einen sehr erheblichen Beitrag zum Studium der Frage nach dem

Verhältnisse zwischen Auftrag, Sujet und Ausgestaltung hergeben. Und darin ist ein wichtigster Grund zu der Wertschätzung des Künstlers gelegt[1]).

Michelangelos Selbstherrlichkeit. Das Gigantische seiner Entwürfe.

Michelangelos Werke gegenüber scheint sich diese Frage wesentlich zu erleichtern. Man entscheidet sich, und wohl mit Recht, immer mehr dahin, daß in seinem Schaffen schon die Ideenentwicklung wirklich ihm anheimgegeben wurde und werden mußte, aber auch konnte. Denn bei näherem Zusehen stellte sich heraus, daß er im völligen Besitze der gesamten theologisch-philosophischen Bildung der Zeit war. Er war Florentiner und bei Lorenzo il Magnifico in Schätzung, und alles, was die geistigen Führer dieses Kulturkreises, Poliziano, Bertoldo, Marsilio Ficino ihm von Jugend auf zugänglich machen konnten, das hatte er, seinem Hange nach einsamer Versonnenheit folgend[2]), mit der Inbrunst des religiös Gestimmten und dem Eifer des Wissenschaftlers aufgenommen und verarbeitet. So fand er sich genügend gefestigt und gesichert, als der Sturm des theosophischen Fanatismus über diesen blühenden Garten hereinbrach, und der hebräische Mystizismus des Dominikanerpaters Savonarola wurde für ihn ein drittes Element geistiger Kultur, das neue kostbare Blüten trieb. Darum war er eben kein „Meister" mehr nach der Ordnung Ghirlandajos, seines Mallehrers[3]); er tat sich nicht genug damit, alles zu prüfen und sich anzueignen, was seine Kunstgenossen den Materien abgewonnen hatten, vom Material bis zum genau beschriebenen Inhalte, was sie geleistet und gefördert hatten. Er war wohl der erste Künstler katexochen, der die Kunstbildung durch reine, mächtige Ideenströme zu befruchten und zu erheben trachtete. Darum ist es ihm auch weniger als Selbstherrlichkeit oder Eigenwilligkeit zuzurechnen[4]), wenn er auch in der „Erfindung" seinen eigenen Weg suchte und durchsetzte: er bedurfte keiner Hoftheologen oder -dichter oder -rhetoren; bei ihm selbst vereinigte sich unmittelbar das, was zu sagen war, damit, wie es zu sagen war. Und so ergaben sich Kurie und Fürstenhof darein, zu ihrem eigenen Vorteile und dem der Kunstübung. Worunter die Ausgestaltung seiner Ideen zumeist litt, — bis zur Selbstverstümmelung möchte man sagen, — das war nicht die geistig künstlerische Bevormundung des Erfinders, sondern die notwendige ökonomische Beschränkung des Werkes. Bei der Kostbarkeit des Materials, das er für seine Schöpfungen beanspruchen

mußte, hielt es schwer, Pläne von solcher Mächtigkeit zur Durchführung zu bringen. Er geriet fast regelmäßig in den tragischen Widerstreit zwischen dem schon ins Übermaß gesteigerten Selbstgefühl, dem der mächtigste Ausdruck gerade genügte, und der eigenen wie fremden noch unbeirrbar vornehmen Gesinnung, der alles unechte Material ein Greuel war; in den Widerspruch zwischen der Zeitlosigkeit seiner Kunstideen und der Flüchtigkeit der menschlichen Erscheinungen, wie der Unbeständigkeit des Besitzes gerade in jenen Zeiten tiefgründigster Gärungen und Umwälzungen. Man spricht gerne von dem Gigantischen seiner Entwürfe und künstlerischen Wünsche[1]), um dann das „Maßlose" barocker Unternehmungen gewissermaßen von da ausgehen zu lassen — ebenso wie die Allegorie im großen von seinen Grabskulpturen. Dagegen ist wohl außer den vorhergehenden noch die Bemerkung am Platze, daß Michelangelo sich sehr wohl und allzeit in der Meistertugend der Beschränkung erwiesen hat, unter den schwersten Umständen. Auch die Ausführung der Grabmäler scheiterte nicht, weil sie von vornherein auf nicht zu verwirklichenden Ideen beruhten, sondern an nicht vorhergesehenen zeitlichen, finanziellen und persönlichen Hindernissen.

Das Rudiment in S. Pietro in vincoli.

Der erste Entwurf, der des Julius-Grabmales, ging an solchen Hindernissen völlig zu Grunde, obgleich er den Meister sein Leben lang plagte und verfolgte. Aus den traurigen Trümmern, die da, hastig und ziemlich gedankenlos zusammengerückt, vor uns stehen in S. Pietro in vincoli an einer Querschiffsschlußwand, ist auch nichts mehr von der Großartigkeit der einstigen Planung zu erkennen. Zumal die Einheit derselben und somit die Bedeutung der Einzelheiten uns gänzlich verloren ist. Was will hier der mächtige Patriarch des alten Bundes, der aus tiefer Versonnenheit zu plötzlicher Erleuchtung erweckt wird, die Lösung des Problemes sehend mit dem inneren Auge, ohne es noch ausdrucksfähig gestalten zu können, ein Urbild der Kontemplation hier am Sarge eines heftigst wollenden, allzeit energisch zu- und durchgreifenden Kirchenfürsten[2]), welcher selbst den jungen Michelangelo angewiesen hatte, seiner Statue, durch die den Bologneser Bürgern der glänzende Erfolg seines kühnen Handstreiches drohend verewigt werden sollte, das handfeste Zeichen des eifrigen Zorns, das Schwert, in die Linke zu geben[3]). Auch dem gewaltigen Gottesmanne ist jähes Zürnen und heftiges Dreinfahren bis zum Zerschmettern der

eben empfangenen heiligsten Gottesgebote nicht fremd[1]); aber hier ist ihm solche Regung fern, auch die suchende Seele fern von diesem Riesenleibe: lässig, gedankenlos, gleiten die Finger der rechten Hand durch den verwirrten Bart, ihr Arm ruht abgespannt auf den aufgestützten Tafeln, die Linke liegt ebenso müßig im Schoße des Gewandes verfangen quer über dem linken Oberschenkel; es dürfte ihm schwer fallen aus seiner Haltung auf dem Sitze zu jähem Entschlusse oder Tat aufzuschnellen[2]). Was macht er also da, der Gottschauer, fast zu ebner Erde auf einem Boden mit den neugierigen Besuchern, sodaß man empört sein möchte über jedes laute Wort von ihnen, das ihn unterbrechen könnte? Was bedeuten die beiden Frauengestalten zu seinen Seiten, die eine in heißem Gebete emporringend, die andere in gelassene Beschauung versunken? Und was diesen zu Häupten in den engen überhohen Kaminen zwischen starken und durch Hermenpilaster noch verstärkten Strebepfeilern, das gleichmütig thronende Paar[3])? Die Hauptperson, der päpstliche Greis voll unbesieglichen Tatendurstes, krümmt sich wie in körperlichem Schmerze auf seinem viel zu kurzen Sarkophage zusammen und sucht so mit dem viel zu schmalen Trakte auszukommen[4]), gerade über dem „Riesenmaße" des Moses und am Fuße einer Nische, in der eine — auch viel größere — elegante Madonna mit einem im Spiele unruhigen Knaben steht, in tiefster Beschattung durch Nische und Gebälk der Pilaster. Das Ganze des anspruchsvollen Aufbaues wird abgeschlossen durch ein gerades Gebälk, auf dessen Verkröpfungen über den Hermen kleinliche Kandelaber fast bis zur Wölbung sich erheben[5]). Das ist das Rudiment eines Entwurfes, für dessen Ausführung die Ausmessungen des Chorraumes von Alt-St. Peter als unzureichend angesehen wurden, für dessen Unterbringung also der Neubau des Hauptheiligtumes der abendländischen Christenheit wieder in Anregung gebracht wurde. Wohl der monumentalste Grabgedanke, der zum Plane erhoben worden ist: Bramantes Kuppel über Michelangelos freistehendem Epitaphium.

Die neuplatonistische Trilogie.

Die körperliche Mächtigkeit und ihr entsprechendes Raumbedürfnis können wir uns aus dem architektonischen Schema, das da vor uns an die Wand gestellt ist, wohl etwa rekonstruieren; nur daß das erst zwei Stockwerke von den dreien gibt. Aber ohne daß wir um die Fülle der von innen heraus erzeugenden Idee wissen, werden wir eben nur jener inne werden, und sie wird uns ebenso unnütz und leer

dünken, wie uns jene willkürlich zusammengestellten Figuren rätselhaft allegorisch scheinen. Man sieht daraus leicht ein, wie in solcher Art der Konzeption die Idee, Einheit, Gestalt (Größe und Raumerfordernis) Wechselbegriffe werden, wie der geistige Inhalt gebieterisch solche mächtige körperliche Entfaltung fordert. Die Anlage war ursprünglich dreistöckig: unten an den gliedernden Pilastern des Sockels die Gefesselten in allen Abfolgezuständen der ohnmächtigen Gegenwehr, der Bändigung und des Verendens — wie bereits bemerkt, sind diese unmöglich mit Vasari auf die Unterwerfung rebellischer Landesteile zu beziehen, da sie schon im ersten Entwurfe vorgesehen sind —; dazwischen nach Burckhardt Victorien; am ersten Oberbau die theologischen Vorbilder der Gottesschau, der Erhebung in der „Theorie" mitten im Leben der Tat: Moses, Paulus. Auf dem zweiten — und vielleicht oder wahrscheinlich[1]) der eigentlichen Grabkammer — der Papst im Gebete kniend zwischen zwei Engeln, die ihn zu der die ganze Moles abschließenden Statue der Himmelskönigin entrücken, welche ja im Gegensatze zur tätigen Liebe der Martha das beschauliche Element derselben, die Andacht verkörpert[2]); zu seinen Seiten zwei „allegorische" (weibliche) Gestalten, in denen wohl Lea und Rahel, die Personifizierungen des tätigen und beschaulichen Lebens schon angedeutet sein mögen[3]). Wenn wir uns entscheiden können, den geistigen Inhalt des untersten Stockwerkes uns als das Ringen und Besiegtwerden der irdisch sinnlichen Triebe zu erklären, so haben wir da in künstlerisch anschauliche Form übertragen das ganze Mysterium der neuplatonistischen Trilogie von der Erhebung der irdischen Einzelseele aus der Gebundenheit und Beherrschung vonseiten der Mächte der „Sinnlichkeit" durch die reine geistige Schau zur Vereinigung mit dem Urwesen der Liebe und Güte, dem „höchsten Guten". Und wenn man nun diesen Aufbau, der den Aufschwung unseres ewigen göttlichen Teiles zum Urquell der Erleuchtung versinnlicht, unter die lichtströmende Kuppel versetzt, deren Idee er getreulich von Bramante übernahm, so sieht man allerdings den geraden Weg zu den Kombinationen Berninis und den Ideen Guarinis gebrochen, und der puristische Renaissance-Schwärmer kann entsetzt ausrufen: Das ist ja schon Barock! Gewiß ist die Behauptung zulässig und darum eben wurde die Untersuchung da hinausgeführt. Aber die kritische Frage ist: ob „schon"? Das heißt ob hier wirklich zwei Jahrhunderte

und zwei Gesinnungen auseinandertreten. Es spielen da die stilkritischen Fragen herein: ob malerische oder plastische Erfindung; und diese verquickt sich mit der nach dem Verhältnisse von Licht und Raum. So daß wir im vorliegenden Kapitel noch nicht berechtigt sind, unsere Antworten zu geben. Hier beschäftigt uns zunächst noch das andere Problem.

Michelangelos Ungeselligkeit in der Arbeit.

An dem Überbleibsel des geschlossenen Ganzen, das uns da in S. Pietro in vincoli vor Augen steht wie eine Wandbekleidung, ersieht man klar, was in der Verkümmerung der künstlerischen Ausführung aus der erhabensten Idee wird. An jener Arca di S. Domenico in Bologna[1]) oder dem Piccolomini-Altar im Dome von Siena[2]) machte es im Grunde wenig aus, ob die 2 und 15 Figuren fehlten, und man konnte ruhig abwarten, bis ein so Großer wie der junge Michelangelo die Lücken ausfüllte. Gerade in Bologna erhielt er gewiß den Hauptanstoß zur Ausbildung seiner eigenen Typik von dem seinem Geiste nahe verwandten Sienesen Jacopo della Quercia. Wie er sich dabei hier dem Niccolò da Bari, der wohl auch — trotz seiner Florentiner Jugend — eigentlich Jacopos Schüler war, anglich, ist schon bewundernswert. Noch mehr aber, daß der unvergleichliche Meister dort in Siena bei schon viel mehr festgestellter Eigenart und unmittelbar vor dem ersten Entwurfe zu dem Riesenwerke, das uns hier beschäftigt, sich kontraktlich zur Anpassung an den ihm viel fremderen Andrea Bregno verpflichten ließ. Man kann sagen, daß aus diesen Werken ungestörte künstlerische Einheiten wurden. Wie schwer ihm das in Bologna doch gefallen sein muß, zeigt ein vergleichender Blick auf die beiden ministrierenden Engel vor der Arca: links der mädchenhaft feine liebenswürdige des Niccolò, der trotz der Befruchtung seines Talentes durch Jacopo nie den daseinsfrohen Sinn der florentinischen Frührenaissance verleugnet; rechts der knabenhaft ungeschlachte, mit trotzigen Gedanken hinter der harten Stirne, vom jungen Michelangelo, der mit Ungestüm das verwandte Genie in dem um hundert Jahre vorausgeeilten Sienesen umarmte[3]). Wie gewissenhaft es aber der fertige Meister noch damit nahm, dessen wird der Beschauer eben vor jenem Altare in Siena inne, da er nur mit sehr sorgfältiger Beobachtung alles Einzelnen die Zuteilung wird ausführen können[4]). Mit dieser Einsicht wird sich uns zugleich das Verständnis für eine festgewurzelte Eigenheit, die ihm gern und meist als Cha-

rakterschwierigkeit ausgelegt wird, erschließen. Gerade inbezug auf die Ausführung des Juliusgrabes ist ihm nie der Vorwurf erlassen worden, daß er zur Beförderung und Erledigung des Riesenwerkes, das der anhaltendste Arbeiter bei ungeteiltester Tätigkeit nur schwer hätte beendigen können — sofern er nämlich „Künstler" wäre — sich mit Gehilfen und Mitarbeitern habe gesellen und vertragen sollen, und daß er das nicht über sich vermocht habe. Die Billigkeit sollte anregen zu der Überlegung, daß man es hier wohl mit anderen Gedankenkreisen und Ideenbildungen zu tun hat, als z. B. im Plane des Grabes des Petrus Martyr in der Portinarikapelle zu Mailand. Überließ Giovanni di Balduccio[1]) die eine oder die andere aus dem Kranze der weiblichen Gestalten, die jede für sich eine Tugend darstellt, einem „stilverwandten" Helfer zu bilden, so würde das für den Kunsthistoriker bemerkenswerte Abweichungen im technischen Stile gegeben, sonst aber wohl kaum erhebliche Verwirrung hervorgerufen haben. In Michelangelos Entwürfen aber, wo alles in die organische Einheit der formgestaltenden Idee hineingedacht ist, muß auch das Einzelne mit Bedacht auf das Zusammenwirken im Ganzen ausgeführt werden; auch das Kleinste ist nicht das Geringste. Und wo hätte der Meister solche Jünger gewinnen sollen, die in treuer Einmütigkeit, nur seine große Idee vor Augen, auch die große Begabung und Bildung neben der ebenso bedeutenden Entsagung gehabt hätten, mit eindringendem Verständnisse ihr Werkstück auf das Gesamtkunstwerk hin so viel als möglich zu vollenden. Den Versuch gemacht hat er ja des öfteren[2]). Aber mit welchem Erfolge, das ersehen wir jetzt noch an den öden Sitzfiguren des Raffaello da Montelupo, die er doch nach Michelangelos Modellen und Vorarbeit ausgeführt hat[3]). Sie fallen auch noch in der Zerstörung des Ganzen als nicht zugehörig auf. Sie haben die ganze leere Kälte der „allegorischen Figur" an sich. Ein Vorwurf, den Burckhardt auch den vom Meister geschaffenen Frauengestalten zu Seiten des Moses nicht erspart. Und gewiß ist, daß in der schließlichen völligen Zersplitterung des Gedankens der nachdenkliche Beschauer wohl suchend vom einen zum andren Stücke fragen muß: was ist dies, was bedeutet das, wie bei den allegorischen Gestalten an jenem Märtyrergrabmal. Aber das ganze im Entwurfe stecken gebliebene Werk war ein echtes Symbolon, ein Glaubensbekenntnis von so persönlicher

Prägung und Gemütskraft, daß selbst in dem jetzigen Zustande etwas ganz tief Bewegtes, Individuelles aus den unteren drei Figuren, des Meisters ganz eigenen Arbeiten, uns anleuchtet, daß sie auch außer dem Zusammenhange des ursprünglichen Planes fesseln und beschäftigen mit derselben Macht wie die besprochenen Werke Rafaels. Das ist die reinste ästhetische Macht: die Erregung des „freien Spieles der Kräfte des Gemüts". Jene gehaltlosen Sitzgestalten hingegen können uns das nicht abgewinnen; sie vermögen nicht uns in dem Strome oder Gewirre ihrer Gefühle mit fortzureißen, zum „interesselosen Interesse" zu erregen, d. h. dem Interesse nur an ihnen und dem Leben ihrer Linien und ihres Innren, unter rücksichtsloser Hingabe unser selbst. Jene erregen lediglich unsere Neugierde, was sie wohl bedeuten, wie sie wohl dahin gekommen sein mögen. Denn nicht einmal die rein formale Befriedigung gewähren sie, die uns oft genug notwendige Füllfiguren abgewinnen. So zersetzend wirkt in jedem Sinne die Verderbnis dieses erhabenen Ideengebildes auf die einheitliche Gemütsstimmung des Beschauers.

VII.

Die Sagrestia nuova: die Besteller.

Der Abschluß des Geschickes der Medicigruft war ähnlich, auch sie ließ uns der Künstler in gänzlich unvollendetem Zustande zurück. Die Geschichte jenes früheren Unternehmens schwebte wie ein Verhängnis über ihrer Entwicklung, bedrohend und fast erdrückend, zerrte den Meister während der Arbeit an dieser zwischen Gewissensdrang und Widerwillen hin und her und wurde schließlich für ihn das diplomatische Mittel, sie ganz im Stiche zu lassen. Und doch gedieh das zweite Werk zu größerer Vollkommenheit als jenes. Der alte Papst Julius II. war ein Nepot und die Rovere eine Familie von Emporkömmlingen; Sixtus IV., ihr Begründer, war noch in mittelalterlicher Weise aus dem Barfüßerkloster auf den Petersstuhl gelangt. Ein Neffe, Condottiere, hatte sich die Erbfolge im Herzogtum Urbino erheiratet. Julius starb zu früh für die Vollendung seiner umfangreichen Kunstpläne. Sein Nachfolger, Giovanni Medici, entstammte einem altangesehenen Patriziergeschlechte mit festgegründetem Reichtume. Sein Vater war der anerkannte Primario seiner Heimatstadt, des Großvaters geschickte Finanzpolitik hatte sich Fürsten zu Schuldnern und willfährigen Freunden gemacht. Eine feine Geisteskultur

und teilnehmendes Mäcenatentum war Herkommen in dem Hause, und die Florentiner Künstler waren nicht nur guter Belohnung, sondern auch fördernder Freundschaft von da gewiß. Bruder und Neffe des Kardinals Medici hatten in der Zeit ihrer Verbannung von Florenz jahrelang Gastfreundschaft beim Neffen Julius II., bei dem Herzoge Francesco Maria I., in Urbino genossen[1]). Leo X. stand nicht an, seine Pläne ehrgeiziger mediceischer Hauspolitik auf Urbino zu verwirklichen, wenn auch nur scheinbar: nach dem Tode seines aus Dankbarkeit stets widerstrebenden Bruders Giuliano ernannte er doch seinen Neffen Lorenzo zum Herzog von Urbino, das jener erste fürstliche Roverespróß noch rechtsgültig inne hatte, damit er es sich erobere[2]). Diese beiden letzten echten Medici, Giuliano und Lorenzo, sind ja aber die Helden der Grabkapelle. Begreiflich genug, daß die testamentarisch verpflichteten Erben Julius II. nicht geneigt waren, zugunsten jenes mediceischen Unternehmens von der kontraktmäßig festgelegten Arbeitsleistung Michelangelos abzustehen, den Wünschen, Ansprüchen und Machtsprüchen der übermäßig vordrängenden Papstfamilie zu gefallen. Julius II. ging wohl beständig einer weit ausgreifenden großitalischen Politik nach, ganz im Sinne der Patrioten von der Gesinnung eines Macchiavelli, und nahm dabei keinerlei besondere Rücksicht auf seine Familie. Und dieser hohen Charakteranlage entsprechend, wurde er auch in seinen künstlerischen Aufgabenstellungen immer großzügiger, so daß er am Ende seiner Tage über dem Plane die Hauptkirche der abendländischen Christenheit im päpstlichen Rom über alle Heiligtümer der Welt zu erheben das frische treibende Interesse an seinem gewaltigen eigenen Monumente zurücksetzte. Und dagegen drehte sich des Medicipapstes politisches Interesse von vornherein und schon vor seiner Thronbesteigung ausschließlich um die Wiederherstellung und Erhöhung seines Hauses. Dessen Schwerpunkt lag aber in Florenz. Den noch nicht würdig beigesetzten Mediceern eine Gruftkapelle zu gründen, war seine höchste künstlerische Absicht. Und er, der römische Papst, sollte selbst nach seinem Tode dahin übergeführt werden. Noch ein besonderer Glücksfall für das Haus trat ein. Die Regierung eines ganz anders gearteten Geistes, eines Nicht-Italieners[3]), dessen unbeirrbaren Gerechtigkeitssinn gerade die Rovere benutzt hatten, um ihre Klage gegen Michelangelos Kontraktbruch — zugunsten der verhaßten Me-

dici — anzubringen, war nur von kurzer Dauer. Dann gelangte wieder einer der Ihren, der bisher Erzbischof von Florenz gewesen und trotz seiner zweifelhaften Echtheit von seinem Vetter zum Kardinal erhoben worden war[1]), Giulio Medici, zur höchsten Würde und Macht der Kirche. Er war der eigentliche Besteller der Grabkapelle; damals saß er in Florenz und vertrat die Angelegenheit des Gesamthauses. Als Clemens VII. in seinem 45. Lebensjahre den römischen Stuhl bestieg, ein weniger glücklicher Politiker, aber ein besserer Rechner als Leo, war die treibende Kraft, der Machtspruch und die umfänglichste finanzielle Sicherstellung für das Unternehmen in einer Hand vereinigt, dieses also nach aller Voraussicht gesichert.

Florentiner Mäcenatentum.

Aber während Julius II. achtlos gegen alle Überlieferung sich an den ungeahnten gewaltigen Erfindungen seines kongenialen Lieblingskünstlers berauschte und ihn in rechtem großartigem Mäcenatentume gewähren ließ, nahm der Mediceer mit der Verpflichtung der Unterstützung der Künstler auch das Recht der Kritik an der Kunst wahr, der alten Familientradition der Geistesgemeinschaft zwischen Künstler und fürstengleichem Gönner folgend; darin, in der Verbindung beider Betätigungen war er gewohnt die eigentlichste Kunstförderung zu sehen[2]). Für einen Künstler von so geschlossener und geheimnisvoller Erfindungsart mußte das viele Schwierigkeiten ergeben, unter denen er noch mehr zu leiden hatte als seine großen Gedanken. Das Ermunternde für Michelangelo war, daß ihm jetzt gleich im ersten Auftrage das vereinigt vorgesetzt wurde, was sich an dem des Juliusgrabmals erst allmählich mit Notwendigkeit entwickelt hatte[3]): das Monument selbst und der Raum der Unterbringung. Das war zugleich seine erste architektonische Aufgabe. Aber es war da eine florentinisch-mediceische Überlieferung und an diese sollte angeknüpft werden. Das war die bevorzugte Kirche des Geschlechtes in der Nähe seines Stammhauses in der Stadt, die es zum größeren Teile aus eigenen Mitteln[4]) von Brunelleschi, dem ersten bewußt nach antiquarischen Studien reformierenden Florentiner Baumeister, hatte erneuern lassen. Neben diesem Neubau von S. Lorenzo und schon vor ihm begonnen, entstand nach desselben Meisters Plänen die Sakristei[5]). In ihr wurden beigesetzt Giovanni d'Averardo de' Medici und seine Gemahlin, Piero und Giovanni, die echten Söhne Cosimos des Alten, während dieser selbst, der pater patriae, unter der Kuppel der Kirche seine Gruft

bestimmte. Die übrigen ermangelten noch des Ehrengrabes. Die schlimmen politischen Geschicke des Hauses hatten die Pflicht der Pietät lahm gelegt. Für sie sollte jetzt gesorgt werden. Ihre Begräbnisstätte aber sollte ein Gegenstück zu der Sagrestia vecchia an der anderen Seite des Chores von S. Lorenzo werden[1]).

Die Auseinandersetzung mit dem Programme.

Dies war das äußere Programm, das Michelangelo gegeben wurde. Aber auch dieses wird für ihn nicht als eine ernstliche Beschwernis gelten können, nachdem wir den Meister so einsichts- und so rücksichtsvoll dem Stil, den Verhältnissen und den Anschauungen von Vorgängern an demselben Werke sich haben angleichen sehen. Ein anderes jedoch mißlang ihm hier gleich im Anfang: Die Anlage als Gesamtmoles in der Form des Freigrabes etwa mit Kammern für die 4 Särge, seine Lieblingsidee schon vom Juliusmal her, wurde vom Kardinal Giulio abgekürt: er hatte die wahrscheinlich richtige Gefühlsgewißheit, daß bei solchem Aufbaue sich kein reines Verhältnis zwischen Umschlossenem und Raum ergeben werde; und die Ausmessungen des Raumes lagen fest[2]).

Und der Kardinal hatte richtig geurteilt. Davon zeugen nicht nur Entwürfe zu dem nun folgenden Stadium der Planung: paarweise vor die Seitenwände gruppierte Sarkophage mit tektonischer Beziehung zu skulpturaler Wanddekoration, die uns in Nachzeichnungen von Schülern und in Originalzeichnungen des Meisters erhalten sind[3]). Davon zeugt auch die Ausführung, soweit sie gedieh, in der schließlichen Beschränkung auf je einen vorgesetzten Sarkophag für je einen der Nepoten, aber unter Beibehaltung der wesentlichsten Teile der Wandausstattung, wovon auch Schulskizzen und Vervielfältigungen solcher im Stiche auf uns gekommen sind[4]). Schon in all diesen Zeugnissen von der Abwandlung der Idee unter dem Drucke der Verhältnisse sehen wir die Bedingungen der grandiosen Gebilde des Schöpfers im großen im Mißverhältnisse mit den gegebenen des Raumes, die er selbst so fein abzuwägen gewußt und durch sinnreiche und zugleich dem Zwecke der Dekoration entsprechende Einteilungen scheinbar zu vergrößern getrachtet hatte. Der Aufsatz über den Nischen, also tektonisch gesprochen: die Gesimsbekrönungen würden sich, wenn ausgeführt, mit dem Gebälke der unteren Ordnung, das auch an den eingerückten Wandflächen durchgeht, überschnitten haben; die niedrigen Throne droben, in der endgültigen Anordnung leerstehend, stoßen gerade daran[5]).

So zeigen auch die erwähnten Skizzen der zweiten Entwicklungsphase künstlerischer Gestaltung ein Nicht-Innehalten der tektonischen Begrenzung und eine Bedrängnis des umschlossenen Organischen in der starren Rahmenarchitektur, und darum können wir uns nur freuen, daß auch diese Projekte ihre Verwirklichung nicht erlebten. Sollte vielleicht auch dafür Clemens schließlich ein Einsehen gehabt haben? Während er doch zuerst lange an dem ihm von seinem Verwandten, Kardinal Salviati, eingegebenen Wunsche festhielt, auch seinen und seines Vetters Leo Sarkophag an der dritten freien Wand, der Altarnische gegenüber, vereinigt zu sehen. Die letzte erzwungene Vereinfachung sieht aus wie eine künstlerische Notwendigkeit, und vonseiten rein ästhetischer Betrachtung ist diese Reinigung des Bildeindruckes nur freudig zu begrüßen.

Die heutige Erscheinung.

Wer zuerst die Cappella Medici durch den engen Gang betritt, der sie jetzt mit der tief- und warmtonigen, im höchsten Materialprunke strotzenden Cappella de' Principi verbindet, der bemerkt wohl sofort, daß die Kuppel kahl und die vielen Felder der Wände leer sind. Aber bei ehrlichem Selbstbefragen wird er sich eingestehen müssen, daß er hier nicht das schmerzliche Gefühl hat an einer Trümmerstätte und vor einem mühseligen Rekonstruktionsversuche zu stehen, wie dort in S. Pietro in vincoli; vielmehr, daß ihm eigentlich nichts daran fehlt, außer etwa an der Unterlage der Sarkophagfiguren und zum Abschlusse der Aufbaulinie unter den frei herabhängenden Füßen derselben. So mächtig gefesselt und so tief bewegt zugleich wird er durch das, was ihm vor Augen steht, durch den Anblick von Einfachheit und Größe der Kunstform, in welche die Fülle reichster Ideenbeziehungen zu lebendigster Äußerung gebannt ist. Wie im Heiligtume des wertentscheidenden Todes selbst glaubt man sich stehend und meint erst in die gottesdienstliche Vorhalle einer Fürstengruft eingetreten zu sein.

Aber erst bei der Durchsicht des in den letzten Jahren immer reichlicher aus Vergessenheit oder Verkennung heraustretenden Studienmateriales wird man des inne, wie reich auch dieser Plan ursprünglich angelegt und ausgestattet war, und daß die einfach sinnvolle Grundidee, die heut das Werk beherrscht, — so daß wir Heutigen sie gerne gewissermaßen als sein Bildungsgesetz proklamieren möchten — nicht nur nicht an der Wiege der Erfindung gestanden hat,

sondern erst ganz allmählich in schweren inneren Kämpfen und geistigen Wandlungen des Meisters entwickelt worden ist. Dieses edle Ruinenwerk ist uns in dem Zustand — durch die wahre Pietät Cosimos I. und seines Hofkünstlers Giorgio Vasari — erhalten geblieben, wie er es gut sein lassen wollte [1]), da er es aufgab, mit dem für ihn typischen jähen Entschlusse gemischt aus Kleinmut und Überlegenheit über sein eigenes Schaffen. So steht es da als ein reines, fast ganz eigenhändiges Zeugnis seines universalen Könnens in „bildenden" wie in „redenden" Künsten.

Das Durchwachsen der symbolischen Ideen.

Aus den frühesten rein dekorativen Fassungen im Sinne der bildenden Künste [2]), die ja für den ersten Vorschlag, der gemeinsamen Aedicula mit unter Nischen vorgesetzten vier Sarkophagen [3]), wohl der Allgemeinheit der Aufgabe entsprachen, schälte sich nach und nach die tief innerliche, grandios persönliche Idee der Belebung der Grabmäler heraus, die wieder die Form eines Symbolon erreichte. Und in dieser Form bot sie dem Künstler, der mit seinem Auftrage zerfallen war, nachdem er alle die Teile des Planes hatte preisgeben müssen, an denen er herzlich beteiligt war, die Möglichkeit, dem Reste derselben gerecht zu werden, der doch seiner sittlichen Überzeugung Gewalt antat. Die Ideen, die in späten Ersatzfiguren auch am Juliusgrabmale ihren allerdings dort allegorischen Ausdruck finden sollten, wurden hier das Hauptmotiv der Ausgestaltung der Einzelgrabmäler für Herzog Giuliano und Herzog Lorenzo: das tätige und das beschauliche Leben. Das waren Formen des Lebens, Inhalte menschlichen Daseins, die in Gegenüberstellung und gegenseitiger Abwägung schon die neuplatonistische Spekulation beschäftigt hatten, auf Bahnen, die ihr Urvater Platon selbst in seinem „Staate" weist. Und welche seit ihrer Wiedererweckung im Florentiner Kulturkreise auch wieder aufgenommen und, mit biblischen und christlichen Motiven bereichert, weiter diskutiert wurden. Auch von Lorenzo il Magnifico wurden sie in den Camaldulenser Disputationen und in seinem eigenen Lehrgedichte L'altercazione, der Wortwechsel [4]), dort mit Leone Batt. Alberti, hier mit Marsilio Ficino gegeneinander abgewogen — von Michelangelo aber vielleicht am tiefsten in Gedichten und Briefen [5]) durchgedacht. Dieses philosophisch-theologische Problem, dessen Höhen und Tiefen er schon mit den Mitteln der „redenden" Künste sich zu eigen gemacht hatte — in welchem sich letztlich für ihn Logik

und künstlerische Anschauung oder die Wirklichkeit der Naturwissenschaft und das Ideal der er- und umschaffenden Phantasie auseinandersetzten — sollten nun in raumkünstlerischen Formen selbst anschaulich ausgedrückt werden. Im Anfange der Beschäftigung mit dem Auftrage des Mediceergeschlechtes stand er noch in der Kraft und Fülle rein sinnlich formaler Erfindung, wie sie zwischen allem inhaltlich Tiefernsten und Ergreifendtragischen hin die Decke der Sixtina so lebensprudelnd überflutet. Die lineare Gegebenheit rief ähnliche oder gleiche Haltungen und Stellungen (und Gebärden) herbei; wir brauchen nicht einmal zu sagen: aus dem Gedächtnis oder der Studienmappe; die Fülle des körperlich Zulässigen im gehaltenen Zustande ist nicht unendlich [1]). Dann drängt sich der bedeutungsuchende Geist der Reflexion immer mehr hervor. Die „Rüpel", die zuerst auf den Abschrägen des Einzelsarkophags, mit einer Guirlande belastet, die eine Tafel — etwa mit dem Bilde des Beigesetzten — umschlingt, hier wieder erscheinen, machen den an diesem Orte ganz gebräuchlichen Gestalten von Spes und Vanitas Platz; in einem Doppelgrabentwurfe, vielleicht für die Päpste, worauf die Madonna in der Mittelnische und die zwei Relieftafeln zu ihren Seiten mit biblischen Szenen hindeuten. Später erstanden jene allegorischen Gestalten wieder im Entwurfe für das Grabmal Pauls III., aber in der Anordnung der heutigen Sarkophagfiguren, und wurden von Guglielmo della Porta ausgeführt. Und diese wieder schließlich ganz unindividuellen ethischen Begriffe wurden für die zuletzt übrig bleibenden Fürstenmonumente, die zu einer Einheit zu bringen waren, nicht beibehalten, sondern — vielleicht auch unter weiterer Anregung von formalen Beweggründen — durch die jetzt vor uns erscheinenden Gestalten überwunden, welche die Einbildungslust des ihnen Nachsinnenden in so beherrschender Weise in Anspruch nehmen. Und was ist der Grund zu solcher Willfährigkeit des Kunstgenießenden diesen Schöpfungen gegenüber?

VIII.

Versinnlichung von innen heraus und das Philosophische an der Allegorie.

Michelangelo hatte, wie nur wenige der größten Künstler, die Fähigkeit alle Seeleninhalte, die nur seinen unvergleichlichen Gemütskräften zugänglich waren, mimisch-anatomisch zu versinnlichen. Das macht ihn zum Portraitisten ungeeignet. Er ist schließlich nur imstande Selbstgefühltes, d. h. Selbsterlebtes klarzustellen, nicht mit pein-

licher Gewissenhaftigkeit ablesend oder hineinsehend in Gegebenes; hierin gewissermaßen das Gegenteil von dem jungen Rafael und von Leonardo [1]: So sehr er sich von körperlicher äußerer Schönheit hinreißen ließ zu begeisterungglühenden Gedichten und Briefen [2], er versteht sich nie dazu, sie einfach nachzuschaffen [3]. In seinem eigenen Schaffen ist der ganze äußere Apparat nur Mittel des Ausdrucks für inneres Erleben, Vorgehen. Daher die verblüffende individuelle Lebendigkeit einer solchen Gestaltenfülle wie in der sixtinischen Kapelle, daß wir meinen, wir könnten mit jedem dieser doch wahrscheinlich frei erfundenen Menschenbilder in Verkehr treten und ihre innersten Geheimnisse in Gedanken und Empfindungen erspüren [4].

Und wie er so in psychologischer Klarheit seine Menschen zu bilden weiß, so ist er auch im allgemeinen erklärenden Beigaben ganz abhold. Er wollte wohl auch die Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache, der Darstellung des leitenden Affektes ablenken. Wo er dieses Mittel scheinbarer Verdeutlichung zuläßt, da geschieht es zumeist, um auch dadurch dem Leibe ein Ausdrucksmittel für den Geist, der ihn beseelt, zuzuführen, so bei den Figuren der sixtinischen Decke, den verschiedenen Daviden (und dem Berliner Johannes) früher, und so wohl auch bei der „Nacht" hier. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Haltung des linken Beines der Riesin und des linken Armes durch das Bedürfnis, den Pinienzweig und die Maske an- und unterzubringen, bestimmt worden sei. Bei der liegenden Gestalt, der alle Glieder gelöst sind und die sich doch nicht niederstrecken darf, werden beide Attribute derselben Verrichtung zu dienen haben wie drüben das Kästchen auf dem linken Knie des Herzogs Lorenzo [5]. Die Eule aber hatte wohl von vornherein nur die Pflicht, das von den beiden Schenkeln des linken Beines mit dem flachliegenden Oberbeine des rechten gebildete hochstehende Dreieck zu verdecken. Und es ist nichts weniger als selbstverständlich, daß der Meister zur Ausstattung dieser Bedarfsstücke sinnvolle Embleme wählte. Die „Nacht" wird uns dadurch nicht sinnfälliger nahe gebracht als durch ihr „Liegen und Gehaben", ja der machtvolle Eindruck wird recht gestört durch solche Kleinlichkeiten, und es erheben sich Zweifel an der Eigenhändigkeit dieser Stücke [6]. So auch in dem andern Falle, in dem der alte Meister eine Gestalt seiner Phantasie mit derartigen Zutaten versieht; trotz eigenhändiger Nachrichten über die beiden Ersatzfiguren am Julius-

grabmale werden wir irre an der richtigen Ausführung auch dieses letzten Kontraktes oder wenigstens an der Richtigkeit der Benennung beider und der Zuteilung ihrer Rollen an die eine und die andere[1]). Die übrigen drei Deckelfiguren erklären sich als das, was sie sind und nicht nur vorstellen, ohne Attribute, von innen heraus sozusagen, und so viel unmittelbarer, als sie es mittels solcher „artbildenden Unterscheidungsmerkmale" je vermöchten. Eben über die Erkenntnisstufe der „Art" führen solche Zusammenstellungen nie hinaus, bis zur Seele und zum Erlebnis gelangen wir mit ihrer Hilfe nicht. Und das ist das Frostige, Wissenschaftliche an Gebrauch und Studium der Allegorie, das Logisch-Analytische des Verfahrens, das in der poetischen Behandlung noch angehen mag, die mit der zeitlichen Anschauungsform arbeitet, in der Raumkunst aber doch zerstreuend wirken muß auf das „In-eins-Zusammenschauen". Wenn also Michelangelo diese Giganten für sich sprechen läßt, so sollte man ihm billig die Nachrede ersparen, er habe das Unwesen der Allegorie in der Barockzeit mit diesem Werke inauguriert. Man sollte ferner sich eingestehen, daß es zu engherzig und zu philologisch ist, sie als Vertreter von Tageszeiten oder gar von Temperamenten allein zu deuten und daß solche Deutung doch wohl zu sehr den großen Zusammenhang, die schließliche Einheit der Idee aus den Augen läßt, aus der mehr die früheren als diese letzte Redaktion herausgefallen wäre, welche doch das Ganze beherrschen sollte.

Hinweisung des Meisters auf die Gesamtidee.

Dieses Ganze sollte, zu den Zeiten der umfangreichsten Ausgestaltung der Absichten, an den Wänden rechts und links von der Altarwand die Grabmäler der älteren und jüngeren Magnifici, dieser gegenüber die ganz in christlichem Formalismus gefaßten für die zwei Päpste, in Paaren enthalten. Der plastische Schmuck der unteren Wandteile sollte in der Kuppel — vielleicht auch in den hohen Bogenfeldern über dem ringsumlaufenden Gebälke — durch Malereien ergänzt werden. Giovanni da Udine aus Rom, der Gehilfe Rafaels in der Dekoration der Loggien (1517—19), und Pontormo in Florenz, der Schüler Andreas del Sarto, waren dafür in Betracht und Vorschlag genommen. Und ein bestimmt feststellbares Motiv des malerischen Abschlusses da oben in der Kuppel war die Entrückung des Ganymed in den Götterhimmel[2]). Das war ein Bild von der Erhebung der reinen Seele in ewiger Jugend über die Not und Sorge und Zer-

splitterung im irdischen und zeitlichen Dasein zur unmittelbaren Vereinigung mit der Gottheit. Nehmen wir dieses Sinnbild des Adlerfluges der Seele zum Ausgange der Überlegung, so wird uns bald ersichtlich, daß es sich tatsächlich, wie für diesen Ort des Abscheidens zu erwarten ist, um die Befreiung unseres unsterblichen Teiles handelt, um die Geschichte der Menschenseele also. Jene „rätselhaften" Worte Michelangelos auf einem Blatte der Casa Buonarroti scheinen doch eine weitere unmißverständliche Hinweisung zu geben: „[Der Himmel und die Erde], der Tag und die Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Laufe zum Tode geführt den Herzog Giuliano. Es ist ganz gerecht, daß er Rache übt, wie er es tut. Und die Rache ist diese, daß er uns, die wir ihn getötet, im Tode noch das Licht genommen hat. Und mit seinen geschlossenen Augen hat er auch die unsrigen geschlossen, die nun nicht mehr leuchten über der Erde. Was hätte er nur aus uns gemacht, wenn er am Leben geblieben wäre?"[1]) Lorenzo il Magnifico charakterisierte seine drei Söhne kurz und gut: „Piero ist ein Narr, Giovanni (Leo X.) ist klug, Giuliano ist gut." In betreff der beiden anderen hat die Geschichte ihm recht gegeben; von Giuliano steht fest, daß er ein leidenschaftlicher Verehrer und verschwenderischer Mäcen von Kunst und Künstlern war. Michelangelo selbst empfahl ihm seinen Vater und seine Familie, als er sie nach der Wiederherstellung der Medici (1512) in Florenz zurücklassen mußte[2]). Er gab auch das ihm zunächst zustehende Primariat über die Republik bald auf und mußte damit gewiß Patrioten von der Gesinnung eines Filippo Strozzi[3]) und Michelangelo befriedigen. Er starb 1516, und seinem Grabmale soll einer der ersten Entwürfe des Meisters gegolten haben, nachdem in kurzer Zeit alle die kühnen Anfangspläne hinfällig geworden waren. Auch war seine Statue die erste, die zu Ende geführt wurde, sie und die Figur der Nacht an seinem Grabmale, das zuerst aufgemauert war. Was Wunder dann, wenn der an großen Aufgaben und seinen hohen Phantasien leicht und freudig entflammte Künstler im ersten Feuer der Hingabe an Werk und Gönner sich zu dichterischer Huldigung für diesen hinreißen läßt und ihm dabei eine stark höfische Phrase unterläuft! Das Blatt ist von Frey auf 1523 datiert worden, und das könnte gerade zugunsten dieser Aufschrift sehr wohl richtig sein: denn erst von der Wahl Giulios de' Medici zum Papste an war die Ausführung

völlig gesichert, und wir wissen aus Briefen Michelangelos von seiner Zuversicht auf die Unternehmungslust und von seiner Hoffnung auf die Hilfe des neuen Papstes gegen das Gespenst des Juliusgrabmales. Bis dahin hatte dieser nie recht ernsthaft und bindend an das Werk herantreten wollen, der Meister nicht können.

Außer der etwas grelltönigen schmeichlerischen Schlußapostrophe steht da doch der tiefere Sinn der künstlerischen Ideenform für das hier zu Sagende klar zutage: Die diesseitigen Mächte der Materie und der Zeit haben ihr Werk an dem, war irdisch ist, schnell verrichtet; der Teil, der nicht von dieser Welt ist, die Seele, hat das Schwanken und die zwangvolle Unstetigkeit zwischen Müssen und Nicht-mehrkönnen, denen sie im zeitlichen Dasein unterworfen war, überwunden und thront befreit und siegreich über jenen physischen Gewalten. Hier der reine Wille, erhaben über die jähe Äußerung und die völlige Erschlaffung, in deren beständigem Wechsel die menschliche Tatkraft sich verzehrt; dort die reine Betrachtung, herausgehoben aus dem Hin und Her des Werktagslebens, in dem ihr nur die Zuständigkeit des Übergangsdaseins in stillem Sichversenken und Aufgescheuchtwerden eingeräumt ist, zwischen betriebsamem Tatendrange und völliger Erschöpfung. So ist in den unten liegenden Gestalten in reichster Fülle der Inhalt des ganzen Welttages versinnbildlicht, immer in den zusammengehörigen Gegensatzpaaren von Auf und Nieder und auch hier schon vom Ringen mit der Forderung von außen und dem Entrücktsein in sich selbst. Oben darüber erheben sich erlöst zur Vereinheitlichung die beiden „Seelenrosse“, Wille und Geist, zum freien Aufstiege in den überhimmlischen Ort; auch dies ein Gegensatzpaar, auf dieser Stufe völlig gereinigt von Erdenresten, die Symbole reinsten Menschenwertes. In einer dritten untersten Reihe sollte dann die reine Materie, die gestaltlose, ewig fließende Hyle, wie sie Platon aus des Heraklit Lehre herübernahm, den anderen Urgrund alles Seins verkörpern, rohe, in zuckenden Regungen zusammengezogene „Flußgöttergestalten“, soviel die Berliner Terrakottamodelle oder die kleinen Bronzekopien, beide von Tribolo, von des Meisters Absichten verraten[1]). Daß sie erst nach dem Zusammenstreichen der reichen Planung als rein dekorative Füllfiguren in der Formphantasie des Meisters entstanden seien, ist unwahrscheinlich, da sie sich in irgend einer Lage auf fast allen Originalskizzen zu den Wandgräbern finden. Wir haben

Ausführung derselben.

hingegen Zeugnis aus den Briefen des Michelangelo selbst dafür, daß sie ein integrierender Bestandteil der wenn auch erst allmählich zur heutigen Einfachheit und Klarheit herausgebildeten künstlerischen Grundidee waren: die anderen, weniger bedeutenden Dinge will er schließlich anderen Hilfsarbeitern[1]) zur Ausführung überlassen, die vier Deckelfiguren, die zwei „Capitani" und die vier „Flüsse" will er doch gerne selbst arbeiten[2]).

Das „Rein-Formale".

Dies sind auch die Abschlüsse nach unten, die uns gleich beim ersten Blicke an dem tektonischen Aufbau mangelten. Setzen wir sie nach den Modellen hinzu, wenn schon etwas vorgerückt und sich überschneidend mit den schwarzen Hauptpilastern der unteren Ordnung — wozu der Raummangel zu Seiten der Sarkophage allerdings nötigen würde[3]) — so führen sie die Leitlinien der Kompositionen aufs befriedigendste zum natürlichen Stützpunkte in der Basis. Es ergibt sich dann sofort der Grund für den herrschenden Eindruck unverbrüchlicher Zusammengehörigkeit und monumentaler Gebundenheit: Alle Willkür und Erregtheit von Stellung und Bewegung ist so sorgfältig und überlegen gegeneinander abgewogen, daß das Ganze genau in die Grenzen des gleichseitigen Dreiecks zusammengeht. Innerhalb desselben erstehen wieder die reichsten lebendigsten Beziehungen zwischen den Paaren: Die steilere Bettung der schlafenden Frau zum Gegenhalt für den wachsam aufgerichteten Mann. Um zugleich ihr tief beruhigtes Antlitz frei zu zeigen, ist über der wagrecht liegenden und so die Beine sich selbst überlassenden Anlage der Beckenquerachse eine allmähliche Drehung der Wirbelsäule und der Schultergürtelachse ersonnen, so daß der Ellbogen des den Kopf stützenden hinteren Armes noch vor den Oberschenkel des vorn aufgestützten linken Beines geklemmt werden kann. Ihr Partner hat das linke Bein von hinten über das liegende rechte geschlagen, so daß der linke Fuß vor dem rechten Knie vorn angepreßt erscheint. So ist auf dieser Seite schon die unterste Achse des Körpers von vorn nach hinten schräg aufgerichtet, der mittlere Teil liegt flach und der Schultergürtel ist in entgegengesetzter Bewegung scharf herumgerissen, so daß der äußere rechte Ellbogen über die Höhe des linken Oberschenkels zurückgedrängt werden kann. Die „Nacht" verliert nichts durch die rein mechanische Bindung ihrer gelösten Glieder am Anschauungswerte des willenlosen Versagens. Der „Tag" verstärkt durch die willkürliche Bewegtheit den Eindruck gespannten Aufmerkens aus dem

lodernden Antlitz. Drüben sind beide Gestalten nach dem Beschauer zu freier, aufgelöster hingelagert auf die ebenso unbequemen, zu kurzen, aufgerollten Unterlagen. Darum sehen ihre Leiber viel schlanker, gestreckter, jugendlicher aus als die ihrer Gegenspieler. Die vorderen Silhouetten entsprechen sich fast genau; nur in der Stellung der an beiden der Wand zugekehrten Beine ist die gegensinnige Entsprechung beibehalten: der „Abend“ schlägt lässig das rechte Bein über das andere, aber so, daß der Fuß weit oberhalb des Knies vor dem linken Oberschenkel hängt; „Aurora“ zieht in einer halbbewußten Bewegung der Rückkehr aus der Versunkenheit das linke Bein hinten herauf. So ist das Körperleben auch hier gegeben, aber nur innerviert, „ohne Seele“, während drüben alles von „innerer Beteiligung“ am äußeren Gehaben zeugt, selbst bei der schlafenden Frau: nur diese feste Verschränkung der Glieder gewährt ihr die Sicherheit ihrer bleischweren Ruhe. So zeigt sie die vollinhaltliche Bestätigung der Idee der Darstellung auf ihrer Seite: der Willensäußerung zugleich mit ihrer vorübergehenden Verneinung; wie ihr Gegenüber, „Aurora“, die peinliche Ableitung von der tiefsten betrachtenden Verinnerlichung, die ihr Partner versinnlicht.

Der „Kontrapost“.

Wir sehen also die Paare in Gegensätzen sich scharf individualisieren und auf gemeinsamem räumlichem Schema sich zusammenschließen, jede einzelne Gruppe und beide als Ganzes genommen; von einer der Figuren zur andern gegenüberliegenden sich Beziehungen führen wie von Reimpaaren, hier männlichen, da weiblichen. Der Kontrapost ist das durchgreifende Mittel in der Einzelfigur hier unten — oben ist alles ruhig, selbst in dem Bilde des Allegro, und sammelt sich schon zur einheitlichen Fahrt nach den ewigen Fernen — wie in der Gruppe und dem ganzen Plane zur Vermannigfaltigung der Bildung bei gleicher Massenanordnung, bei demselben Motive. Wenn aber der Künstler interessant ist und erfreulich wirkt durch sein Geschick zu variieren, Neues, Ungeahntes zu zeigen, so erweist er sich erst als groß und bedeutend, wenn er befähigt ist all diese einzelnen frappanten Neuigkeiten in ein unverbrüchliches Einiges zu binden. Diesen Wert künstlerischen Gestaltens zeigen die Medicigräber von S. Lorenzo auf. Sie sind damit selbst über die Beobachtung der reizvollen flüchtigen Entdeckungen dessen, was auch anders sein kann, hinausgehoben; sie fordern auf und fordern gründliche Betrachtung, d. h. Einsehen dessen, was da im Grunde liegt. Hier sind wir nicht

zufriedengestellt von dem erfreuenden Anblicke des reichen, wechselnden und sich vereinigenden Spieles der Linien, Variationen über das Thema „lagernde Menschenleiber". Ebensowenig wie der Künstler selbst, dem eben aus den Nachklängen der Bronzeakte an der Sixtinadecke — wohl nicht während der Durcharbeitung dieses Themas, sondern bei der feineren Durchbildung des Planes der Gesamtanlage — diese ewigen Gestalten der „Tageszeiten" erstanden. Und wie der Meister bildete und organisierte, so sind wir berechtigt, ja sogar verpflichtet, ihm nachzuforschen, nachzudenken. Und wir machen uns schwerlich des epigonenhaften Vorwitzes schuldig, daß wir da tiefsinnige Gedanken hineingeheimnissen, wo der Künstler selbst nur die formfreudige Tat wollte, daß wir uns zu Unrecht in diese steinerne reine Formkunst „hineinfühlen". So wenig ihn also die Formgedanken der Bronzeakte oder der Guirlandenhalter von der sixtinischen Decke oder antiker Flußgötter, die er etwa auf Reliefs des Constantinsbogens[1]) besonders beachtete, auf die vorliegende Ausgestaltung der Sarkophagfiguren hinwiesen, oder die eigentliche Bestimmung der Sitzfiguren an ihrem Orte ihn zur Nachbildung gegebener Formen verband, so sehr sind wir zu der Annahme berechtigt, bei Michelangelo sei zumeist der „Formbegriff" ein Kind des „Wesensbegriffes" und das sein eigentümlich liebstes Schaffen, und so sei das innig feste Gefüge dieses schicksalreichen Werkes bis in die Contraposte der Einzelfiguren hinein zu erklären. So angesehen wird dieses scheinbar willkürliche Gewaltmittel zum sinnvollen Machtmittel, der feinsten Modulation fähig und den Betrachter anleitend zum tieferen und reiferen Erfassen der unendlich erhöhten Ausdruckskunst, die nach den großartigen Eroberungszügen der Quattrocentisten von Nanni di Banco an auf Erwerbung allseitiger Belebtheit für ihre Werke eine weitere Aufgabe darstellte und ein Vermächtnis Michelangelos an die Künstler der Barockzeit wurde. In dieser Entwicklungsperiode finden wir denn zusammen mit dem Sinne auch das Mittel aufgenommen und in allen möglichen Übertragungen ausgearbeitet.

IX.

Folgerungen: die geschlossene Lichtführung.

In allen derartigen Übertragungen ist ein formal ästhetischer Wert als neuer Gewinn zu betrachten, den uns vor allen anderen Michelangelo wieder zugeführt hat: sogar die Einzelfigur erfährt einen Zu-

wachs an Raumwert und damit an Bezüglichkeit. Vermöge dieser fordert sie den ihr angemessenen Standort, auf dem sie der notwendigen Beleuchtung, welche das spielende Gegeneinander der Teile unterstützt, gewiß ist. So trat das Problem der geschlossenen Lichtführung auch an den Bildhauer heran, zu dessen Lösung nicht nur sein Mallehrer Domenico Ghirlandajo weit fördernde Schritte getan, sogar Fra Giovanni da Fiesole schon feine kleine Versuche gemacht hatte. Bevor es Michelangelo aufnahm, hatte Leonardo das Problem in der Beschränkung, wie es auf Florentiner Boden erwachsen war, zur Vollkommenheit gelöst; und Andrea del Sarto, nach ihm der größte Künstler in der Malerei der Florentiner Schule, setzte seine beste Kraft daran, diese Erfolge mit seiner michelangelesken Gestaltenbildung zu vermählen. Das Licht als formbestimmendes, raumgestaltendes Mittel tritt hier in die künstlerische Spekulation ein. Ihm und seinem Gegensatze gehört die Zukunft. Bernini konnte sich keine Bildhauerarbeit ohne Zubereitung der entsprechenden Lichtführung, ja Lichtfärbung mehr denken, und sieht man eine seiner Schöpfungen in Marmor, herausgerissen aus ihrem Licht-„Milieu“ — möchte man sagen — in kalter gleichmäßiger Galeriebeleuchtung, so trägt sie sofort ein ebenso unselig entwurzeltes Dasein zur Schau, wie die mächtigen Altarbilder der späteren bolognesischen Schule oder derer von Lodi, Cremona und Mailand.

Die zentralperspektivische Einstellung des Beschauers.

Aber damit ist zugleich noch etwas anderes vorbereitet; dem Beschauer wird ein fester Standpunkt angewiesen, von wo er die geplante Einheit des Motivs ohne Widerstände ersehen und betrachten, d. h. zu ihrer Einheit zusammenschauen soll, die eine künstlerische, nicht die organische sein soll. Der Beschauer wird hier erstmals in ein eindeutig bestimmtes Verhältnis gebracht zum Kunstwerke, und zwar in das der zentralperspektivischen Sicht, und so durch dieses selbst unmittelbar hingelenkt zu einer erhöhten, rein ästhetischen Betrachtung. Vor der einzelnen „Freiskulptur“ kann der naive Galeriebesucher und der Techniker — freilich aus verschiedener Veranlassung — sich gemüßigt fühlen, die Sache auch einmal von der Seite oder von hinten zu sehen, ob auch alles da und richtig da ist. Er begreift dabei nicht oder sieht im Augenblicke davon ab, daß das nicht die Absicht des Schöpfers dieser Arbeit, mithin nicht ihren Sinn, sofern sie ein Kunstwerk sein soll, ausschöpfen kann. Vor Fi-

guren, die im Kontrapost angelegt sind, kann doch nur der, der seine kindische Neugier gar nicht zu bezwingen vermag, Gelüste zu solcher Nachforschung sich anwandeln lassen: bei der ersten Abweichung von dem geforderten Punkte wird sich das Linienverhältnis verzerren, so gewiß, wie in den großartigen Perspektivdekorationen eines Andrea Pozzo, der Asam, Carlone und Tiepolos, ja schon in den großen im Helldunkel komponierten Bildern Tintorettos. Er wird dann zwar sehen, wo der „Tag" seine rechte Hand verankert hat, aber er wird beschämt ob seiner Kleinlichkeit schnell zurückkehren. Und einsehen wird er dann vielleicht nach kurzem Nachdenken, daß bei diesem Produkte Interesse und Wertsetzung nicht auf Richtigkeit und Güte des vegetabilen Organismus gehen, sondern daß hier die Frage nach künstlerischer Ideengestaltung gestellt wird, die eine andere Art von Einheit zutage fördert aus dem Vorrate des natürlich Erschaffenen, der durchaus dieses und jenes Einzelne geopfert werden darf, ja muß. So ergibt sich der Versuch, die Einheit des Bildes durch Zerlegen in verschiedene Ansichten und deren Sammeln zum Gesamteindruck zu gewinnen, als verfehlt. Von einem Punkte aus oder um eine Achse ordnet sich das Ganze harmonisch aus widersprechenden Bewegungen, einheitlich aus auseinanderstrebenden Tendenzen, ganz im platonischen Universalgeiste.

Sammlung von Teilerfahrungen und Einheit der Anlage.

Jenes Verfahren der Sammlung von Teilerfahrungen wäre wohl ein merkwürdiger Übertritt ins andere Kunst-„Genre" und bedenklicher für des Bildhauers — oder auch des Architekten — Kunst als der Vorwurf, der ihm aus der anderen Auffassung erwächst: er setze an Stelle des „Gestaltungsraumes", bzw. der „Raumgestaltung", den „Bildraum" als Unterlage seines Formerfindens. Die Aus- und Durchbildung der reproduktiven Anschauung der Leistung im Nacheinander beansprucht ein musikalisches oder rhetorisches Kunstwerk, nicht aber das des Bildhauers, geschweige des Malers. Darin ist die bildende Kunst im Vorteil gegenüber jenen Schwestern, vielmehr der Kunstgenießende bei ihr. Was uns das optische Formgefühl, die Gegenstände und ihre Oberflächen abtastend, von ihnen sagt, ist ein Beitrag zur Bildung des ästhetischen Urteils, aber auch nur ein solcher, wenn schon diese Stimme in der Frage des Kontraposts sehr interessant zu hören wäre. Eine solche physiologische Bewegungsempfindung wird all den schwierigen Vorfragen nach dem Grade der Vorein-

genommenheit, der mangelnden Übung, der organischen Normalität unterliegen und so ihr Studium mehr in Geschmacksangelegenheiten bedingend als für die Probleme künstlerischer Bildungsidee begründend sein. Dieser aber geht das ästhetische Urteil nach. Wenn sie nun aber, wie gerade beim Kontrapost, ihren Ausgang nimmt von dem Wunsche, einen feinsten Seelenzustand anschaulich zu machen, und wenn sich solche zumeist in gebrochenen Stellungen und Bewegungen kund tun, so wird über das Interesse an der Wohlfahrt des Auges als Tastorganes das höhere an der Einheit dieser scheinbaren Zersprengtheit zu setzen sein. Wobei es uns dann gleichgültig bleiben muß, ob die Geschlossenheit des Wirklichen hier auch vorhanden ist.

Die „Illusion" und die „Idealität".

Was der „Realismus" immer und immer dem bequemen Kunstfreunde erspart — und gerade deshalb wird er sich immer der allgemeineren Beliebtheit erfreuen — das wird nun von ihm gefordert: eine reine Illusionsfähigkeit, eine Kraftaufwendung, die fast einer künstlerischen Mitbetätigung entspricht. Unter Illusion verstehe ich aber den bereitwilligen Übertritt in ein völlig anderes Gebiet. Und wenn der Künstler zur Illusion auffordert und sie, soviel an ihm ist, vorbereitet und unterstützt, so ist ein völliges Hineinleben in die Welt der Kunsterscheinungen nach dem Verlassen des Zusammenhanges der Naturerscheinungen gemeint. Und auf solche Aufforderung waren die Menschen zu Michelangelos Zeit vorbereitet durch ihre vielgestaltige Beschäftigung und den Umgang mit der Kunst, ihre seit langem planmäßig getriebene Nachahmung des Altertumes und die eifrige Pflege des Dramas in Kirche und Hofleben und der öffentlichen Maskerade in den trionfi der Karnevals- und Festzüge. Und doch für diese Kerngesunden, Tatfrohen und Forschungseifrigen blieb solche Teilnahme an der Kunst immer ein Übertritt in die andere Art der Betrachtung und des Seins. Das Verhängnis trat erst später ein, daß die Menschen sich im Leben verkünstelten, sich in der Alltäglichkeit stets auf der Bühne wähnten und ihren bürgerlichen Geschäften in der die Person erhöhenden Perücke der antiken Bühne und auf deren Kothurn, den Schuhen mit den überhohen Absätzen, nachgingen. Aus dieser beständigen Bühnentätigkeit zog man sich dann später zu gewissen Stunden des Tages oder Zeiten des Jahres zurück, um sich in ebenso wohlüberlegter und durchgebildeter Landeinsamkeit und „Naivetät" zu erholen; wozu nun nicht

mehr das griechisch-römische Altertum die Ausstattungsstücke hergeben konnte anders als in künstlichen Ruinen, wie sie die ländliche Einsamkeit innerhalb und außerhalb der severischen Mauer unterbrachen. Sondern die wilde Natur wurde in das Spiel hereingezogen. Damit wurden dann neue künstlerische Einheiten geschaffen immer noch in sorgfältiger perspektivischer Anlage. Aber von jener richtig gestellten Forderung der „Illusion" geriet man so Schritt für Schritt tiefer in diesen falschen „Idealismus" der Kunst hinein, den egozentrischen, mit seinen den Gegenständen und ihren „natürlichen" Formen nicht gerechten Machtansprüchen. Den sich immer mehr verschärfenden Formalismus seines persönlichen Daseins übertrug man einfach auf die Natur, sie erstand nun neu als Ornament des ihn umgebenden Raumes. Das ist ein ungeheurer Triumph der Kunst über Natur und Leben: der Mensch war mit Bewußtheit daran gegangen sein Leben „zum Kunstwerk auszubilden". Die Selbsteinmischung, die „Einfühlung" hatte wieder einmal ihren autokratischen Höhepunkt erreicht und es dauerte nicht lange, daß die „Mächte der Wirklichkeit" in kräftiger Revolution sich dagegensetzten: der „dritte Stand", die befreite Natur „im englischen Geschmacke", die Entscheidung für den reinen Palladianismus in England und Frankreich und die Erneuerung des naturforschenden Geistes aus Hume und Kant in Kritik und Kritizismus.

Anmerkungen zum ersten Kapitel.

1. Motto aus: Scritti letterari di Leonardo da Vinci, pubbl. da Jean Paul Richter, London 1883.

1) Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands, herausg. von Cornelius Gurlitt (2 Hefte), 1883.

2. 1) Im Teile „Architektur" (II) mehr, den anderen weniger.

4. 1) Cosimo de'Medici mit dem Baue des alten Palazzo Medici (jetzt Ricardi) an Via larga vor dem Volke, und Filippo Strozzi d. Ä. vor Lorenzo il Magnifico; s. Vasari, Vita di Fil. Brunelleschi (ed. Heitz) III, 131 und Vita di Fil. Strozzi scritta da Lorenzo suo figlio, ed. Bini e Rigazzi 1851, p. 22—26. Vita di Simone del Pollajuolo, gen. Cronaca (Heitz) III, 326 ff. bes. Anm. S. 328, v. Geymüller, Beil. zu H. Stegmanns Giuliano da Sangallo in „Arch. der Ren. in Toscana" Bd. 4. Vgl. auch L. B. Alberti „de re aedif. l. X." l. IX. cap. 1, p. 195 bis. Hierher gehört auch Anm. 2 zu S. 140, II. Kap.

7. 1) Vgl. Pico della Mirandola, „Über die Würde des Menschen", Rede übers. v. Liebert, und Heptaplus IV. B. ebenda.

2) Wie sie auch Pico so energisch fordert: „Darum wollen wir uns in uns selbst versenken, um zu erkennen, was für Schätze Gott in unsere Seele gelegt hat". Heptaplus IV. Vorrede.

3) Auch hier z. B. Pico: „Denn du selbst sollst nach Deinem Willen und zu Deiner Ehre Dein eigener Werkmeister und Bildner sein." Zu vergleichen wäre Dante, Div. Com. Purg. XVI, 67—84, Par. V, 19—24. „Über die Würde des Menschen" S. 183 d. Übers.

8. 1) Enn. II, 9: Gegen die Gnostiker.

2) Platon, Apologie und Plotin, Enn. III, IV: „Über den Daimon, der uns zuteil geworden ist".

3) z. B. Platon, Tim. p. 29: „Baumeister der Welt"; p. 30: „Bau des Weltalls". Bei Plotin oft und auch Pico: „Als der höchste Baumeister das Weltenhaus ... errichtet." „Über die Würde des Menschen." Vgl. Tim. p. 28. Ebenso Landino durch den Mund des Alberti, Disp. Camald. l. I.

4) Es ist interessant, zu sehen, wie darum Pico trotz seines begeisterten Platonismus immer die „Concordanz zwischen dem göttlichen Platon und Aristoteles" festzuhalten sucht. Vorr. z. d. Schrift: „Über das Sein und die Einheit"; an Polizian gegen Lorenzo il Magnifico und: „Üb. d. Würde d. M." S. 208 f.

5) Für ihn ist immer „il filosofo" Aristoteles als der von der Kirche sanktionierte antike Denker und Lehrer; in seinem „Convito" zitiert er ihn allein 45 mal. Und doch spielen immer wieder platonische und neuplatonistische Gedankengänge herein, bes. cap. II, tratt. II (ed. Fraticelli, op. min. vol. III, pag. 117).

6) Cicero betitelte seine Übersetzung von Platons Timaios „De universo." Vgl. Pico: „So wirkt sich im All ein großer Zusammenhang aus." „Üb. d. Sein und d. Einheit", Kap. 8.

9. 1) Vgl. Pico: „In die Mitte zwischen allem Erschaffenen ist der Mensch gestellt, als Verbindungsglied ..." „... ein Wesen zu bilden, das imstande wäre, des Weltbaues Eurythmie und Gesetzmäßigkeit zu erkennen, seine Schönheit zu lieben und seine Größe zu bewundern ..." „... und setzte ihn in die Mitte der Welt ...". Üb. d. Würde d. M., S. 181, 182, 183; vgl. Dante, Div. Com., Par. X, 1—12. Es ist interessant, zu sehen, wie abgesehen von den eigentlichen Platonikern — zu diesen ist auch im ganzen L. B. Alberti zu rechnen, wie das seine Gesprächsführung in Landinos „Disp." und in seiner eigenen „Iciarchia" dartun — ein Luca Pacioli aus dem kleinen Grenzneste des Kirchenstaates zwischen Florenz und Urbino, Borgo S. Sepolcro, an wichtigen Stellen den Platon bei der Hand hat. Für ihn, als den mathematischen Vorarbeiter der Architekten, ist es natürlich der Timaios, z. B. „De archit.", cap. XX (ed. Winterberg) p. 162: „Diese Dinge sind allein Gott bekannt und dem, den Gott lieb hat" — dem Mathematiker nämlich, vgl. Tim. p. 53. Cap. XII, p. 153 („de div. prop." cap. II, p. 39); cap. I, p. 130; cap. XXIV, p. 60. Pacioli war Franziskanerpater.

2) Z. B. Enn. VI, IX.

3) Abgedr. z. B. in Thode, Franz v. Assisi S. 58. Dante, Div. Com., Par. XXX (auch XXVIII).

4) Zu vgl. Platon, Timaios p. 29: „Er war gut .... Diesen Ausgangspunkt des Werdens und der Welt dürfte man daher wohl mit dem größten Rechte einsichtigen Männern als den eigentlichsten zugestehen."

10. 1) Selbst Dante erklärt die Schönheit des Weibes schon für höher ohne Kleidung und Schmuck. Convito, a. a. O. p. 92.

2) Vgl. Leone Batt. Alberti, della pitt. libri tre 1, 2 (Ed. Janitschek p. 123): „Deshalb ist es sehr nötig zur Natur in die Schule zu gehen und sich stets in der Nachbildung vollkommener Dinge und ganz besonders jener zu üben, welche den Geist des Beschauers weit hinausführen über das, was er bloß mit den Augen sieht."

3) Man lese die — wenn auch Platon nachgebildete — herzerfrischende Schilderung der Szenerie der Disp. Cam. von Landino (ed. Argent. 1508), p. 4.

4) So auch Pico, vgl. Widmung des Heptaplus an Lorenzo il Magnifico, sogar Platon und Moses auf Numenios' Autorität hin: „Platon ist ein attischer Moses."

5) Vgl. des Verf. „Plotins Ästh." I, S. 1 und Landino, Disp. Camald. l. II, p. 12. Über Ficino ebda. l. I, p. 4: „Vir nostra tempestate inter Platonicos facile princeps."

11. 1) Vgl. Fioretti di San Francesco p. 46 (Ed. II Passerini). Übers. von v. Taube (Diederichs, 1905) Kap. XVI.

2) Alinari 5265.

3) Cappella Baroncelli Al. 3904.

4) Vgl. Convito, Tratt. III Canzone.

5) Z. B. Purg. III, 124 bis Ende und das ganze 3. Buch von „De Monarchia" (ed. Fraticelli, vol. II, p. 358—408).

6) Marsilio Ficino schrieb ein Werkchen über die platonische Liebe und widmete es Lorenzo il Magnifico. Zu vgl. ist Pico: „Wer aber ein Seraph, d. h. ein Liebender, ist, der weilt in Gott und Gott in ihm, ja Gott und er selbst sind eins." Üb. d. Würde d. M., S. 188.

12. 1) Von Giotto dargestellt in der Oberkirche in Assisi Al. 5256.

2) Dante, Div. Com. Purg. XV, 52—57; 67—75; Par. V, 1—12.

13. 1) Platon, Symp. 203 und Plotin.

14. 1) Man erinnere sich an die Äußerungen Max Klingers, (Malerei und Zeichnung), Whistlers (Die Zehn-Uhr-Vorlesung) und das nicht genug zu rühmende Buch von Kunowski: „Gesetz und Freiheit".

17. 1) Hildebrand (Das Problem der Form) und Schmarsow (Plastik, Malerei und Reliefkunst; Beitr. z. Ästhetik d. bild. Künste III). Und dazu Whistlers Stellung i. angef. W. zu Ruskin.

2) Leon Batt. Alberti, der wohl kein hervorragender Maler war, aber doch mindestens so zuständig wie Tausende unserer „Genialen", sagt: „Das Werk des Malers sucht das Wohlgefallen der ganzen Menge, also verachte man auch nicht das Urteil und die Meinung der Menge, solange es noch möglich ist, ihrer Meinung entgegenzukommen." Della Pitt. p. 161. So weit vermögen wir allerdings nicht mitzugehen in der Demokratisierung des Kunstrichtens. Aber Alberti war ein reiner Zeuge der Gesinnung von Publikum und Künstlern seiner Zeit und das auf Grund der damaligen philosophischen Kultur, die aus Marsilio Ficinos Theologia Platonica zu ersehen ist.

18. 1) „Im Anfang war die Tat" sagt Faust vom höchsten Künstler, dem Ebenbilde des Menschen.

2) Es ist auf das vorzügliche Buch von Gronau: „Aus Rafaels Florentiner Tagen" aufmerksam zu machen. Condivi sagt im Leben Michelangelos (Cap. 12) von Rafael: „wie er denn ein staunenswertes Nachahmungstalent besaß, . . ." herausg. v. Pemsel, S. 96.

19. 1) Siehe Vinc. Scamozzi, „Idea della Archit. univers." Ven. 1615.

2) Michelangelo über Rafael: „Rafael habe seine Kunst nicht von Natur, sondern durch langes Studium besessen", aber vorher: „. . . er hat alle insgemein gelobt, selbst Rafael . . ." Condivi (Pemsel) Kap. 47. S. 196 f.

3) Bei Bottari, Racc. I, 116; bei Guhl, Künstlerbriefe I, 47. Sehr interessant ist die Paraphrase, die der allzeit fein abwägende C. F. v. Rumohr dem Briefe gibt, wenn ich ihr auch aus methodologischen Gründen nicht beistimmen kann. „Ital. Forsch." I, 82 ff.

4) Zu vgl. wäre W. Bode, „Ital Bildh. d. Ren." II. u. „Flor. Bildh. d. Ren." XIII. Man sehe darauf Giovanni Pisanos Propheten und Sibyllen an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja an (Al. 10146—50); Jacopos della Quercia Skulpturen am Hauptportal von S. Petronio in Bologna. (Anderson 6130, 6129; Justi, Gesch. d. K. III, Taf. 54a u. b, Taf. 53; Taf. 51, sogar die für Ma. charakteristische Spaltung u. Haltung der Hand (l.) zeigend, wie die Mad. auf Taf. 53 (auch l.); besonders das Relief der Erschaffung Adams und die Statuette des Kirchenpatrons); und Signorellis Domfresken in Orvieto.

5) Vgl. Palladio, Œuvres compl., éd. chapuy, Paris 1842 p. 1 vol. I. Er studierte unter seines Gönners, des Conte Trissino von Vicenza, Anleitung die Denkmäler des alten Rom u. der alten Römer, die er auf weiten Reisen sammelte. Auch Redtenbacher, Arch. d. ital. Ren. S. 247. Und doch faßt Goethe, der Künstler, schon seine ersten Eindrücke der Bauten des P. in den bewundernden Ausdruck zusammen: „. . . er ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch". It. R. Vic. 19. Sept. Was er da weiter über ihn sagt, ist Sache des dritten Kapitels.

20. 1) Ed. Guasti Son. XV. an Vittoria Colonna. Zu vgl. Die lezione des Benedetto Varchi 1547 vor der Florentiner Kunstakademie und der Brief Michelangelos an Luca Martini darüber. Frey, Br. Ma.'s. (Hortus deliciarum) 114.

2) Der Block 1464 von der Domopera dem Agostino di Duccio für einen Giganten übergeben, von Bartolommeo di Pietro verhauen. Pier Soderini übergab ihn mit Kontrakt vom 16. August 1501 Ma., um einen David als Wahrzeichen der Befreiung von der Willkür des Piero de' Medici daraus zu bilden. Condivi Kap. 7. Vasari (übers. von E. Förster) V S. 278.

3) Von einem großen Auftrage der Domopera und der Konsuln der Arte della lana auf 12 Apostel für die Pfeiler von Sta. Maria del Fiore 1504 begonnen (Contr. 24. April 1503 auf 12 Jahre). Condivi S. 155. Bode-Bruckmann-Publ. Taf. 506. Jetzt Justi, Gesch. d. R. III Taf. 126.

4) Al. 2258.

5) Al. 1976. Condivi Kap. 47. Sie sollte seine Gruft schmücken. Nach einem Verhauen zerschlug er sie. Sein Diener bewahrte sie vor völliger Vernichtung. Der Bildhauer Calcagni setzte sie für Ant. Bandini zusammen und erhielt die Erlaubnis an die Vollendung Hand anzulegen, wurde aber durch den Tod gehindert. Vasari (Förster) V, 355 f., 386 f.; danach Steinmann in Zschr. f. b. K. 1896 S. 203.

6) Al. 11822. Vasari V, 387; Steinmann a. a. O. 202.

7) Vgl. den oben angeführten Brief an Castiglione über die Galathea; später sagt er: „Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich sie zu erreichen." Man vgl., was Condivi von Michelangelos „Eklektizismus" sagt Kap. 56. — „Man muß also in teilweiser Nachahmung der Natur die möglichst vollendete Form wählen" läßt im gleichnamigen Dialoge Dolce den Aretino sagen, S. 55; zu vgl. S. 51 ob. und: „. . . was außerdem auch allen jenen zur Lehre dienen kann, die so verwegen sind alle ihre Werke nach der ihnen sich eben darbietenden Praxis zu schaffen."

21. 1) Er war ja der erste „Akademiker"; er ließ Mantegna „fleißig nach Gipsabgüssen antiker Statuen und an Gemälden auf Leinwand (!) studieren". Als er ihm nachher in der Empörung die Folgen dieser und seiner Unterweisungsmethode als Fehler seiner Kunst vorwirft, macht der hohe Meister, „erkennend, daß jener großenteils wahr gesprochen hatte, sich an die Nachbildung lebender Menschen. Dennoch behielt Andrea stets die Ansicht bei, daß die guten antiken Figuren vollkommener seien und schönere Einzelheiten besäßen als es die Natur zeige" usw. Diese scheinen ihm mehr durchgeführt im Spiel der Muskeln und anderen Einzelheiten, die die Natur verdeckt mit der Weichheit des lebendigen Fleisches (Vasari (Ed. Heitz) V, 30 und 32). Ein interessanter später Beleg für die Standhaftigkeit der akademischen Tradition in Padua ist eine Meinungsäußerung Aretinos im Dial. Dolces (1559 gedr.), der in P. studierte: „. . . Nachahmung der Natur sowie Nachbildung der Antike." „Wer die Wunder der Vollendung dieser Statuen ganz goutiert und in sich aufnimmt, wird auch mit sicherer Hand viele Fehler der Natur selbst berichtigen können und wird seinen Gebilden Reiz und Wert für die ganze Welt verleihen . . .". (S. 55 f. der Eitelbergerschen Ausg., Qu.-Schr. II.) Also Wahrheit des Ausdrucks, nicht der Natur, Umbildung des Empfindungs- in den Gefühls-

eindruck: das ist wahrer Impressionismus, künstlerischer. Genau so gibt es L. B. Alberti, Pomponius Gauricus, Michelangelo, Rafael; s. später.

2) 1397—1475 Vasari (Ed. Heitz) II, 50—63.

3) 1429—98. Vasari II, 95 ff.

4) 1435—88, Vasari II, S. 106 ff. vgl. Bode, ital. Bildh. d. Ren. V.

5) 1450—1523. S. Burckhardt, Cic. 8. Aufl. S. 674. Er nennt ihn Schüler des Piero dei Franceschi.

6) Squarcione selbst 1397—1424. Jene Schüler: Marco Zoppo aus den Marken; Gregorio Schiavone, seit 1441 in der Zunft in Padua (Francesco Cossa aus Ferrara, seit 1456 nachweisbare Tätigkeit, Übersiedlung nach Bologna 1470; gestorben 1480); Cosmè Tura von Ferrara 1430—95; Carlo Crivelli, ein Nachkomme der Schule von Murano, datierte Bilder 1468—93. Diese Richtung der Schule hat für unsere Betrachtung besonderes Interesse, da vom Schulhaupte berichtet wird, es habe nach eifrig gesammelten antiken Resten akademisch zeichnen lassen, in den Werken dieser Meister aber wenig Neigung zu klassizistischer Nachahmung zu spüren ist, ebensowenig wie in des Meisters eigenen Tafeln. Nur der heiße Drang nach natürlicher Belebung spricht aus ihnen. Nur der mächtige Meister von ganz Oberitalien, Andrea Mantegna (1430—1506) hat — wie Franc. Cossa — in etwas den Geist der späten Antike, die grandezza, nebst der Pietät für den akademischen Studienbetrieb beim Squarcione in seinen eigenen Werken zum Ausdruck gebracht.

22. 1) Filippino 1459—1504. Das gilt zumal von dem 1502 vollendeten Freskenschmucke der Cappella Strozzi in Sta. Maria Novella in Florenz und dem von Perugino beendeten Altarbilde der Kreuzabnahme in der dortigen Akademie. Al. 4036—43 und 1654. Vasari (Ed. Heitz) II, 142: „. . . vollendete die Figuren aber nur bis zur Mitte" (von oben her); er starb darüber und Perugino vollendete den unteren Teil — der Meister der Unfähigkeit für Bewegung am Werke des Meisters der Bewegung!

2) Auch ohne „Anbringung des Kopfes des Zephyrus oder Auster auf dem Bilde" . . . „wodurch dann die Gewänder in Bewegung kommen. Dabei wird dann auch noch gewonnen werden, daß die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen und emporgehoben wird, sich zum guten Teil nackt zeigen werden; wohingegen auf der anderen Seite die vom Winde erfaßten Gewänder anmutig durch die Luft flattern werden." L. B. Alberti, Della pitt. (vollendet 1435!) p. 131.

3) Man sehe, wie L. B. Alberti sich nicht genug tun kann im Preise des überragenden Wertes der „Historie": . . . „Die höchste Leistung des Malers, hier aber jedwede Fülle mit Gewähltheit in den Dingen gefordert ist". A. a. O. p. 157. „Das, was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten". „Und jede Mannigfaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstande der Vorstellung in Bezug steht." „Figurenmangel mißfällt mir, doch ebensowenig lobe ich eine Reichhaltigkeit, welche würdevoller Haltung entbehrt", p. 117f.

23. 1) Christus und der ungläubige Thomas; 1476—83 ausgeführt für Donatellos Marmornische an der Straßenseite von Or San Michele. Zu vgl. wäre die nahe dabei aufgestellte Gruppe der 4 Heiligen von Nanni di Banco (1373(?) bis 1420), seit 1408 ausgeführt; und die Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja von Luca della Robbia 1400—1482. Er starb also 1 Jahr vor der Vollendung von Verrocchios Gruppe. Aber diese war in Auftrag ge-

geben 1464 und sofort in Arbeit genommen; jene gilt als ein späteres Werk des Meisters, Cic. 428 u. 444. Vasari, im Leben des Luca, schweigt von ihr. Bode wies sie in den „Ital. Bildh." (1887) dem Andrea zu (S. 84); jetzt in den „Flor. Bildh." (2. Aufl. 1910) dem Oheim Luca, und setzt sie, auf Urkunden als Terminus ante quem gestützt, ins Jahr 1445. Lucas Gruppe ist aber doch ganz im Stile des Hochreliefs gedacht und so keine wahre Konkurrenz für unsere Leistung des Verrocchio. Knapp setzt sie nicht vor 1500 und nennt sie Werkstattarbeit; s. Justi, Gesch. d. K. Bd. III, Taf. 63 u. S. 48. C. v. Fabriczy schreibt sie ebenfalls der Spätzeit der Robbiaschule — sogar einem wenig bekannten Meister Bened. Buglioni — zu und erkennt die aktenmäßigen Feststellungen Peleo Baccis (in Riv. d'Arte II) an, wonach sie kurz vor 1503 geschaffen sein muß (Rep. 1908 S. 47 u. 1909 S. 286). — Albertinellis Meisterwerk in den Uffizien stammt erst aus dem Jahre 1503; s. Wölfflin, Klass. Kunst S. 142, Al. Nr. 2321; 10207; 347. — Im Leben des Uccello erwähnt Vasari (Ed. Heitz II, 61) als dessen letztes Werk ein Fresko desselben Inhaltes an S. Tommaso. Nach seinen sonstigen Berichten über den Meister und dessen Werke kann man hier ein derartiges Problem erwarten. Schade, daß die Tympanongruppe, Christus mit Thomas und Johannes, die Michelangelo 1504 zu dem Piccolominialtar im Dome von Siena in Auftrag gegeben wurde, nicht zustande gekommen ist.

24. 1) Für Angelo Doni 1501. Zu vgl. mit Signorellis Tondi in den Uffizien Nr. 74 und in München Nr. 1026a — aus Palazzo Ginori in Florenz — (beide aus den 90er Jahren); der Sandalenbinder im Hintergrunde wird von Crowe und Cavalcaselle (Vol. VIII, p. 437) „S. Giovanni", im Münchener Katalog sogar „Heiliger Josef" genannt! Al. 490; 999; Hanfstaengl 785.

2) Röthelzeichnung (Berenson, Drawings of Flor. Paint.). Darnach Borinski, „die Rätsel Michelangelos". Wiederholung in der Brera, Tuschzchn., aus Rafaels Besitz, wonach ein Fresko in der Gal. Borghese von Perin del Vaga (Passavant-Venturi) Al. 7983.

3) Zum ersten Plane des Juliusgrabmals gehörig. 1542 dem Ruberto Strozzi geschenkt. Phot. Ges. 12700 u. 12700a. Bode-Bruckmann-Publikation Taf. 519, 519b. Ein Blatt Studien dafür in Oxford (Frey, Nr. 3).

4) In der Capp. di S. Brizio 1499—1502 (Springer), Cic,: um 1505. Rafael hat aus ihnen gezeichnet auf seiner Reise von Florenz nach Rom und auch Michelangelo wird sie gesehen haben. „Hierdurch erweckte er die Geister aller, die nach ihm kamen" . . . „und ich wundere mich nicht, daß Michelangelo dieses Meisters Werke immerdar hochpries, noch daß er bei seinem göttlichen Weltgerichte . . . die Erfindungen dieses Meisters zum Teil benutzte . . ." Vasari (Förster) II, 2 S. 434. Auch das Schlußwort, das ihn in Ergründung der Zeichenkunst, namentlich der nackenden Gestalt, „in Anmut der Erfindung und Verteilung der Begebenheiten" rühmt.

5) Außerdem ist das ganze Bild vom Hintergrunde her von ihm übergangen mit Ausnahme des Täufers. S. Bode im Cic. 649 und „Ital. Bildh." 111—113. Al. 1659—63.

6) Zwischen 1490 und 92 (Thode, so auch Bode). Durch Bertoldos Schlachtrelief angeregt. Bode, Flor. Bildh. 320 ff., Al. 3534. Condivi (Kap. 9) nennt Polizian als den, der die Anregung gegeben habe.

7) 1497 für A. Galli in Rom gearbeitet. Al. 2214.

8) Zwischen 1491 und 95. Wölfflin, klass. Kunst S. 45, Al. 2703.

9) „Madonna an der Treppe“ zwischen 1490 und 92 (Thode), vgl. Wölfflin, „die Jugendwerke Ma.'s“. Bode, Flor. Bildh. 324f., Al. 3535.

10) Gleiche Datierung, abgebildet z. B. Wölfflin a. a. O. S. 44 und Bode-Bruckmann-Publ. Taf. 507; jetzt auch Justi, Gesch. d. K. III, Taf. 124, dort datiert auf 1504—5 (Knapp); mir scheint zutreffender.

11) Ital. Bildh. XI., Flor. Bildh. 303ff.; von Wölfflin, „Jugendw.“ angefochten, von Frey, Qu. und Forsch„ bestritten. Knapp (in Justi, Gesch. S. 92) läßt die Frage offen, neigt aber in überlegter Weise zur Bejahung.

12) Man lese, was Condivi von Michelangelos anatomischen Studien schreibt (Kap. 10): . . . „das größte Vergnügen, das es für ihn gab,“ „der Ausgangspunkt für seine Tätigkeit in dieser Richtung“. Seine Absicht, ein Lehrbuch für Künstler zu schreiben und seine Kritik an Dürers Werk: „4 Bücher von menschlicher Proportion“ Kap. 52.

13) Zu vgl. wäre, was R. Vischer im „optischen Formgefühl“ besonders klar S. 39—47 entwickelt; z. B.: „Die Kunst ist ebensowohl eine Potenzierung der Sinnlichkeit als eine höhere Physik der Natur“; worin er das Résumé seiner Theorie der „Einfühlung“ und des „Phantasiewillens“ bündig im Verhältnis ausdrückt, gegründet auf einer pantheistisch-harmonistischen Weltanschauung, wie sie der hier als Vorbereitung besprochenen Zeit genau entspricht.

26. 1) Im gleichnamigen Dialoge.

2) Im Symposion gegen Ende.

3) Es ist kaum möglich mit größerer Kürze und Sicherheit die in dieser Verwirklichung des Ideals des „Cortegiano“, d. h. des Vollmenschen der Renaissance, sich sammelnden und systematisch klärenden Grundströmungen reinen Denkens, den harmonistischen Idealismus und die wissenschaftliche Beobachtung, darzustellen als es uns E. Cassirer in seinem „Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit“ gibt. Bd. I, 247—53, bes. 248 ob. und 250.

27. 1) Dante im Convito (l. c. vol. III, p. 205), Tratt. III sagt: „Und weil im Gesichte zumal an zwei Stellen die Seele sich betätigt, nämlich in den Augen und im Munde, welche beiden Stellen in schönem Gleichnisse Balkone der Herrin, die in dem Baue des Leibes wohnt, der Seele also, genannt werden dürfen.“

2) Von Giuliano, Herzog v. Nemours, gibt es ein Porträt von Rafaels Hand (?) bei der Großfürstin Marie von Rußland in Petersburg; davon eine Kopie von Alessandro Allori in den Uffizien, Al. 359. Passavant weiß auch von einem Rafaelischen Porträt Lorenzos, des Herzogs von Urbino, zu berichten, II, 177. Beide auch von Bronzino in den Uff., Al. 428 u. 470. Man lese die Äußerung Leos X. bei Pastor, Gesch. der Päpste IV, 1, S. 63: „Ich habe 2 Capitani ernannt, die gar keine Erfahrung haben; wenn an dieselben eine größere Aufgabe herantritt, weiß ich nicht wie sie derselben entsprechen sollen.“ Auch was V. Kaiser aus Macchiavellis Briefen anführt (Zschr. f. Völkerpsych. XVI, 243ff.): Macch. an Francesco Vettori (?): „Durch Seine Hoheit (Lorenzo) werden bei allen glückliche Erinnerungen an seinen Großvater erweckt. . . . Kurz er macht, daß man ihn mehr liebt und ehrt, als fürchtet.“ Giuliano hingegen wollte er sein Werk vom Fürsten widmen: Br. an Vettori 10. Dez. 1513. Das würde die ideale Charakterisierung in Michelangelos Bildern bestätigen und die Forderung der Umnennung, die Grimm erhebt, und der sich Henke („Die Menschen Ma.'s.“ S. 29) anschließt, entkräften. Sie entspricht aber nicht der

allgemeinen historischen Anschauung und ebensowenig, was Giuliano betrifft, der, die uns Castiglione im Cortegiano aus den glänzenden Jugendzeiten am Hofe von Urbino von dem Ausgetriebenen gibt.

28. 1) Fr. Th. Vischer sagt über die Allegorie schließlich: . . . „da wird eine Persönlichkeit aufgeführt, der Reichtum von Eigenschaften, der dieser zukommt, wird jedoch weggelassen, sie ist daher bloßer Behälter, Balg, worein ein Begriff gestopft ist." „Das Symbol", in „Philos. Aufs. für Fr. Zeller" 1887, S. 162.

29. 1) Es finden sich mehrere Briefstellen, besonders in der drangvollen Zeit der Arbeit an der Sixtinadecke, wo er die Verwandten in Florenz bittet, sie möchten den Himmel um Kraft und Ausdauer für ihn anflehen, nur der könne helfen; wo er arme würdige Leute zu suchen ihnen aufträgt, um denen helfen zu können „um Gottes Lohn". Auch die Bauleitung an St. Peter läßt er sich nur ohne Entschädigung um seines Seelenheiles willen von Paul III. aufdrängen. Vgl. Vasari (Förster) V, 408.

2) „Gleicherweise hat er mit großem Eifer und mit Aufmerksamkeit die heiligen Schriften alten und neuen Testaments und derer gelesen, die sich damit näher befaßt haben, wie z. B. die Savonarolas, welchem er stets große Zuneigung und an dessen lebendiges Wort er noch die Erinnerung bewahrt hat." Condivi S. 191. Daran halten Guhl (I, 169), Grimm, Steinmann („Ma.'s. Madonnenideal", Zschr. f. b. K. 1896), Klaczko („Sous la voûte de la Sixtine", Revue des deux mondes 1896 und „Jules II.", Bode (Flor. Bildh. XIV) fest. Der letzte belegt sogar ausdrücklich des Frate positives kulturpolitisches Interesse an der Kunst, wobei doch dessen ganzes Mißverstehen der Leitideen des Quattrocento klar hervortritt. Frey bekämpft Condivis Aussage, Qu. u. Forsch. I u. in den Anm. zu Br. 5 der Auswahl (10. März 1498), S. 267f.

3) Der Famulus drückt sich sehr charakteristisch sine ira et studio aus: „inzwischen war das Haus Medici . . . aus Florenz verjagt worden, weil es mehr Gewalt erlangt hatte als eine freie Stadt mit republikanischer Verfassung vertragen kann." Kap. 37 Anfang. Das scheint nur wie das politische Glaubensbekenntnis des Meisters selbst zu klingen. Vgl. dazu das berühmte Madrigal I (ed. Guasti).

4) Zu vgl. Hettner, Ital. Stud.: „Die Kunstanschauung Savonarolas". Brandi, „die Ren. in Flor. und Rom", S. 120f. Über das Tor des Palazzo della Signoria kam die Inschrift: „Jesus Christus rex Florent. populi S. P. decreto electus".

5) S. Leopold v. Ranke, Aufsatz „Savonarola" in den kleinen Schriften.

6) Man lese die Briefe an Buonarroto, Giovansimone, seine Brüder, und an den Vater, dann an seinen Neffen Lionardo — sogar über dessen Heiratsabsichten — von denen Frey nach der kritischen Gesamtausgabe in der übersetzten Auswahl (Hortus deliciarum) eine genügende Anzahl bringt.

30. 1) In jenem Briefe Nr. 5 bei Frey. Bart. del Fattorino nahm in seiner Trauer die Kutte 1500 als 25jähriger, und begann erst 1506, wie man sagt, auf Rafaels Drängen hin wieder den Pinsel zur Hand zu nehmen zu Werken im höchsten kirchlichen Stile. — „Lorenzo (di Credi) war bis zu seinem Tode ein eifriger Anhänger der Sekte Girolamos da Ferrara". Vasari (Heitz) II, 181. — „Das beste, was man von ihm sieht (von Botticelli an Zeichnungen) ist der Triumph des Glaubens des Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, dessen Sekte er dermaßen anhing, daß er das Malen ganz im Stiche ließ. Da er hartnäckig bei jener Partei blieb und, wie man es damals nannte, ein Klagebruder wurde, entfremdete er sich jeder Arbeit."

2) Zu vgl. die beiden Sendschreiben: Bart. Ammanati an die Mitglieder der Akademie der zeichnenden Künste, Florenz 22. Aug. 1582 u. an den Großherzog Ferdinand, Florenz gegen 1590. Bottari III, 529 und Gaye, Cart. III, App. 278, Guhl I, 455—465.

3) 1504, da ihn Julius II. ohne Arbeit ließ. Vgl. „Ma. u. der türkische Hof" von Fr. Sarre im Rep. f. K.-W. XXXII: nicht 1504, wie Thode will, sondern 1506 nach dem (auch von Th. übers.) Br. des Florentiners aus Adrianopel 1519. — 1. Berufung zu Bajazet II. nur als Ingenieur; diese 2. zu Selim I. gewiß nur als Künstler.

4) Al. 2733. Es ist das Marmorwerk im Bargello, Kopie des im Originale verschollenen Gemäldes, das Ma. — vielleicht 1530 — für Alfonso v. Ferrara unter Nachwirkung der Eindrücke von Tizians Venussen und Danae etwa schuf, aber statt es abzuliefern seinem Schüler Antonio Mini samt dem Karton schenkte, als seine Hilfe auf den Weg nach Frankreich. Aber sowohl er wie der König von Frankreich wurden von einem ungetreuen Landsmanne Minis um das Original betrogen. Mini starb aus Verdruß darüber. Eine Kopie ist in der Dresdener Galerie, etwa von Rubens, während seines Aufenthaltes in Paris gearbeitet. Woermann im Dresdener Gal.-Kat., S. 55 und Rep. f. K.-W. VIII, 405—10, Al. 21935. — Correggios Io, um 1530 entstanden, Original in Wien, Nr. 64, Hanfst. 16; Kopie in Berlin, Nr. 216, Hanfst. 120. 1722 im Besitze des Regenten Philipp von Orléans, dessen frömmelnder Sohn das Bild zerschnitt und den Kopf vernichtete. Er wurde von Prud'hon ersetzt. Aus beiden spricht, trotzdem es nur Kopien sind, die Größe des Augenblicks, des Erlebnisses, die Macht und die Seligkeit der Hingabe. — Die Leda Correggios (Nr. 218, Hanfst. 117) hatte dieselben Schicksale wie [die Io; der Kopf der Heldin von Schlesinger. Wenn auch das wichtigste Stück durch den geistlosen pfäffischen Fanatismus geraubt ist, so wird doch aus dem noch vorhandenen echten nun auch uns nach der Versenkung in jene Wunderwerke der Offenbarung des Verborgensten im Menschen eine gewisse Leere auffällig sein, darum die unverblümte sinnliche Leichtfertigkeit peinlich berühren in diesem koloristischen Meisterwerke, wie in dem bildhauerischen des Bernini, dessen untrügliche Beziehungen auf Correggio Schmarsow sehr glücklich aufgewiesen hat. Ich kann den rühmenden Worten Springers über die „unübertroffene Darstellung religiöser Versenkung" nicht beipflichten. Al. Riegl, „Entstehung der Barockkunst in Rom", S. 54; Schmarsow, Beitr. II, 215ff.; Condivi 101, Kap. 40; Berl. Kat., gr. ill. Ausg. 1909 (von Posse), S. 198 u. „Correggio" her. v. Gronau (Dtsche. Verl.-Anst. 1907), S. 166.

31. 1) „Ich habe Ma. oftmals über die Liebe sprechen und sich unterhalten hören und habe dann von denen, die zugegen waren, vernommen, er spreche über die Liebe in keinem anderen Sinne, als wie es sich bei Platon geschrieben finde." Condivi, S. 192 (gleich nach der Stelle über seine Erinnerung an Savonarola!).

2) Z. B. Madrigali VII, VIII, XVIII, 1—3, XX, 10—14; Sonetti XXIV, XL, 5—8 (sec. lez.), XLIII usw. (Ed. Guasti).

32. 1) „Nur so, nur in einer vollen Brust erwärmt sich jeder Gehalt des Symbols zum Gefühlten, Gewollten." Fr. Th. Vischer, „Das Symbol", S. 160. „Nun, und für diesen Wahrheitseindruck mythischer Gebilde auf den, der den Mythos doch nicht glaubt, haben wir, wie gesagt, keine andere Bezeichnung als: symbolisch." Das. S. 163.

2) Früher nach Vasari Apollo (mit dem Köcher auf dem Rücken) genannt; von 1529. Borinski stützt diese Benennung mit dem beliebten Hinweis auf Dante: Purg. XII, 31: „Timbreo armato," der bewaffnete Gott von Thymbra, in den Reliefs auf dem Vorsprunge zwischen dem 1. und 2. Gesimse am Berge der Reinigung. „Die Rätsel Michelangelos," S. 77.

3) Für den Kardinal Niccolò Ridolfi, Al. 2713a (1539 ?) gearbeitet. Dieser, ein Neffe Leos X., ließ sich in die Konspirationen der echten Medici und der Ausgewanderten seit 1534 gegen den Herzog Alessandro hineinziehen. Die Arbeit jedenfalls zwischen 1534 und 39. 1537 wurde der Bastard Alessandro ermordet. Al. 2718. Vgl. Ranke, „Fil. Strozzi" in kl. Schr.

4) Für den Marschall Ludwigs XII. statt einer Kopie von Donatellos David vom Gonfaloniere Soderini als Geschenk bestellt. Condivi Kap. 18. Sollte die Zeichnung im Louvre (Frey 24) als Entwurf dafür angesehen werden können?

5) Man lese, was Condivi (Kap. 17) kritisch aussagt über die technische Tüchtigkeit der Leistung: „Er brachte sie so haarscharf daraus hervor, daß, wie man am Scheitel und am Sockel sehen kann, daran noch die alte Rinde des Marmors hervortritt."

33. 1) Wie die zwei Davide in Bronze von Donatello und Verrocchio. Ganz anders wird Ma.'s D. verstanden von Knapp in Justi, Gesch. III, S. 91.

2) Zu vgl. Sonett LIV (Ed. Guasti) ganz, das folgende in den letzten Versen. Im Tone des Alters Madr. V (A Vitt. Colonna). Auch sei erinnert an das ganz platonistische Sonett LIII und das herrlichste über die Ratlosigkeit der reinen Seele, Sonett XL sec. lez.

3) Vgl. Son. XXII, 1: „Se nel volto per gli occhi il cor si vede . . ." u. XXV, 9 ss: „La beltà che tu vedi è ben da quella (della tua donna); Ma crescie poi ch' a miglior loco sale, Se per gli occhi mortali all' alma corre. — Quivi si fa divina, onesta e bella, Com' a sè simil vuol cosa immortale: Questa, e non quella, agli occhi tuo' precorre." „Doch sind es ganz besonders die Augen, welche als Fenster der Seele gelten dürfen, und in ihnen kann der Maler ganz entsprechend jede Leidenschaft . . . ausdrücken. Das alles ist geeignet auf den Beschauer zu wirken," Aretino in Dolces Dial., S. 21.

34. 1) Dieses Gleichnis Platons findet eine überraschende Anwendung in der begeisterten Verteidigungsrede Lorenzos für die vita activa in Landinos Disput.

35. 1) Vgl. nur die Gebilde an der Wölbung der Loggia Farnese, der Decke der Camera de' Giganti im Palazzo del T, in dem Saale des Palazzo Doria (pater patriae) in Genua (von Perin del Vaga), die Vertreibung Adams und Evas von Domenichino, Gall. Barberini, Al. 7329.

2) Man lese die heftige Äußerung des 67jährigen Michelangelo in der Denkschrift an einen Monsignore über die traurige Geschichte seiner künstlerischen Unternehmungen, besonders des Juliusgrabmales. Alle Zerwürfnisse zwischen Julius und ihm legt er dem „Neide" Bramantes und Rafaels zur Last. „Und Rafael hatte dazu guten Grund, denn, was er von der Kunst besessen, hatte er von mir . . ."

3) Darüber teilt Gottschewsky in seinem Aufsatze über das von ihm gefundene Flußgottmodell in der Akademie in Florenz einiges Interessante mit. Münch. Jahrb. I.

4) Zur Verwendung dieses als eines Grundbegriffes ästhetischer Kritik macht neuerdings einen interessanten Versuch, Th. Alt, „Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen usw." 1910.

37. 1) In seiner ursprünglichen Aufstellung in der alten Sixtina, der Roverekapelle von Alt-St. Peter, allerdings auf einem Sockel von Stein. S. Steinmann in Beil. z. Allgem. Ztg. 1897, Nr. 125 und Schmarsow im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. V. bei Publikation der Hdz. in der Beckerathschen Sammlung. (Kupferst.-Kab., Berlin.)

2) Des Fürsten Boemund v. Antiochia (gest. 1111) neben S. Sabino, vgl. Avena, Mon. dell' It. merid., p. 95 ff.: vor 1118 erbaut. Fig. 67, 69, 70. Moscioni 6506.

3) Mittelalt. Bau- u. Kunstdenkm. her. v. Flottwell, Magdeburg 1891, Taf. 29; Text v. Ochs. Vgl. Paulsiek in Festschr. z. 25j. Jubelfeier des Ver. f. Gesch. u. Altert.-k., S. 73f. Hanftmann im Führer durch den M.er Dom, S. 71, lehnt die Deutung ab und erklärt das Werk als Hl.-Grab-Kap. u. die Figuren als Christus u. Maria!

4) von Giovannis da Campione Richtung und von Bonino da Campione voll. 1374. Al. 12739—41, 12745, 12747, vgl. A. G. Meyer, Lombard. Denkm. des 14. Jhdts., Cap. IV u. V.

5) Vor S. Domenico.

38. 1) S. Luca Beltrami, Guida della Certosa di Pavia und die Publik. dazu von Höpli.

2) Grabmal Ludwigs XII., 1517—31 von Giovanni Giusto Fiorentino aus der Umgegend von Settignano (wie der obere Aufsatz des Juliusgrabmals). — Grabmal Franz I., seiner Gemahlin und Kinder v. Philibert de l' Orme und Pierre Bontemps um 1552. — Grabmal Heinrichs II. und der Maria de' Medici von Germain Pilon. Palustre, „La renaissance en France" II. Hier auch ein Grundriß der Gruftkapelle der Valois, der einem Entwurfe für St. Peter von Bramante sehr gleicht. Die Grabmäler befinden sich in der Abtei von St. Dénis.

3) Z. B. das Sebaldusgrabmal Peter Fischers 1508—10 noch ganz gotisch im Aufbaue. — Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in Innsbruck 1561—66 von Bernhard und Arnold Abel aus Köln und deren Gehilfen seit 1562, Alexander Colins aus Mecheln. Bode, Gesch. d. dtsch. Plastik, S. 232. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, S. 62—65. Schönherr im Jahrb. der kunsth. Samml. des allerh. Kaiserh. XI. Phot. Stengel 3910. — Das Kaiser Ludwigs d. Bayern nach Zeichnungen des von Maximilian I. aus Italien berufenen Peter Candid (de Witte, niederl. Herkunft) — eines Schülers von Giovanni da Bologna u. Gehilfen Vasaris 1572 in Florenz und Rom — 1622 ausgeführt von dem Gießer Krumper. vgl. Rée, P. Candid. Bode a. a. O. 232. — Eines in der ev. Pfarrkirche zu Wertheim, für Ludwig II. Löwenstein und seine Gattin, Anna v. Stollberg-Wertheim, nach 1611 von ihren Söhnen errichtet. S. Wibel, Die Stadtk. zu W. u. ihre Grabm. (ohne Künstlernachrichten).

4) In seiner Theologia platonica. Aber auch bei Pico della Mirandola spielen einige der aus der hebräischen geistlichen Poesie herübergenommenen Engelorden eine Rolle; s. „Üb. d. Würde d. M.", die Amalgamierung war in den pseudoareopagitischen Schriften im 4. Jhdt. in Syrien vollzogen worden. Vgl. ob. Anm. 6, S. 11. Gregor d. Gr. hatte jene geordnet u. aus dessen — vielleicht auch denen des neuplat. Numenios? — Schriften hatte dominikanische Gelehrsamkeit z. B. für Giov. di Balduccio die nötigen Angaben zusammengestellt, damit er danach für die neue arca di S. Pietro Mart. den ganzen Reigen der Engelchöre bilde; vgl. A. G. Meyer, „Lomb. Denkm. d. 14. Jhdts.", S. 7.

39. 1) Aber am 9. (?) Juni 1515 schreibt Ma. an seinen Bruder Buonarroto aus Rom: „und für dieses (das Juliusgrab) habe ich an 20000 Pfund Erz gekauft, um gewisse Figuren zu gießen." Condivi ergänzt diese ungewisse Äußerung: ...,„Das ganze Werk war auf mehr als 40 Statuen berechnet, ohne die geschichtl. Reliefdarstellungen aus Bronze, die alle auf den Gegenstand Bezug hatten, indem auf ihnen die Taten des großen Papstes geschildert waren." Kap. 21, Ende. Wo diese Bronzetafeln anzubringen waren, ist ungewiß; ob über den Nischen mit den geflügelten Victorien, oder — nach Vasari (Förster) V, 290 — in einem besonderen Friese über (!) dem Gesims des Unterstockes zwischen den Fußplatten der Throne der vier großen Sitzfiguren, d. h. an der Empore für den Sarg und den zwei (oder 4) um den toten Papst beschäftigten Gestalten? Aber: „Oberhalb des Gesimses stieg das Werk stufenweise sich verjüngend in die Höhe." Oder in den großen Mittelfeldern der Längsseiten um die Eingänge zu der Aedicula? Die Kassetten über den Nischen sind gar so niedrig.

2) „...der sorgfältige und treue Sammler... mit Geschick und ausdauernder Geduld aus dem Munde seines Orakels geschöpft..." Condivi, S. 6.

3) Er sagt: „Diese Gefangenen stellten die von jenem Papste besiegten... Provinzen dar, und verschiedene andere gleichfalls gefesselte Gestalten waren die sinnreichen Künste und Fertigkeiten, welche sich als dem Tode unterworfen darstellten, nicht weniger als von diesem Papste zu ehrenvoller Tätigkeit berufen." Doch sind auch jene ersten schon die vor den Caryatiden „in wunderlichen Stellungen gebundenen", nicht jene zu Füßen der Victorien liegenden, wonach dann jene für die Künste übrig bleiben könnten, wie bei Condivi a. a. O. Zu dem — einzig begreiflichen — ersten Teile der Auslegung Vasaris hält sich auch Justi in seiner glänzenden Analyse des ersten Entwurfs als eines antiken Imperatorengrabmals; „Ma." 218—31. Hier ist mir Schmarsow's kurze unbestimmte Anmerkung über den Sinn des Untergeschosses: „Triumph des Guten über allerlei böse Mächte" eine angenehme Bestätigung dessen, was mir mit Borinski am nächsten liegend erscheint.

4) Man lese nur die ausschweifende Schilderung der Trauer der Sarkophagfiguren um den „großen Herzog" (Lorenzo gar!) im Leben Ma.'s. (Förster) V., 327.

40. 1) Ich möchte hier nur ein vielleicht weniger bekanntes Beispiel des unendlich reichlich wiederholten altchristlichen Auferstehungsbildes: „Jonas und der Walfisch" anführen: die köstlich humoristisch wirkende Mosaikdarstellung auf der Domkanzel in Ravello.

41. 1) Nicht vor 1377 vollendet. Cic. 600. Zu vgl. sind die Erläuterungen von Hettner, der sie auf die Summa theologica und den Kommentar zum hohen Liede von Thomas von Aquino zurückführt, und die schwärmerischen Ergüsse Ruskins in „6 Tage in Florenz." Hier ist der „Ästhet" und der englische Moralist zugleich am Werke der Verwirrung alles sicheren Kunstbegreifens und -unterscheidens.

2) Auch dieses Werk im Campo Santo zu Pisa führt Hettner auf dominikanische Spitzfindigkeiten zurück. Um so mehr Ruhm für den Künstler — Francesco Traini (?), — daß er ihnen solche lebensvolle Bilder abgewonnen hat.

42. 1) Man lese die späte Imitation von Vergils Bemühung um die gens Iulia bei Tasso in der Gerusalemme liberata c. XVII, 65ff. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Canto im Orlando furioso aus Ariosts Munde ist lohnend (III, 1—60).

2) Vgl. das auf den archivalischen und literarischen Materialsammlungen von Ludwig beruhende ausgezeichnete Buch von Gronau: „die Bellini." Al. 13301—05; 401.

3) S. seine kleine Landschaft in der älteren Pinakothek München. Nr. 293 (Phot. Hanfstaengl 747), jetzt auch in: „Die Kunst in Bildern" (Diederichs) II: „die altdtsche. Mal." her. v. Heidrich, Taf. 152. Aus Spätzeit, um 1530 (H.) und seine Landschafts-Radierungen — besonders hervorzuheben B. 69 — her. v. M. Friedländer, graph. Ges. 1906, III. Veröffentl.; ein Original (Unikum) P. 109 in der graph. Samml., München.

4) Wo sie (von 1420 an) von Giovanni Miretto das Riesenunternehmen der zyklischen Ausmalung der Sala de' Giganti im Palazzo della Ragione ähnlichen Inhalts vor Augen hatten.

5) Im Pal. Schifanoia um 1470.

6) Die Folge der Tugenden in den Uffizien aus dem Handelsgericht, wozu Botticelli die „Stärke" malte; Vasari (Heitz) II, 109 und 122.

7) „. . . vor allem eine Pallas auf einem Schilde mit Zweigen, von denen Flammen ausgehen." Verschollen. Aus einem Teppich und einer Hdz. in den Uffizien kann sich, wer mag, noch eine unfruchtbare Vorstellung rekonstruieren von dem unfruchtbaren Unternehmen eines Künstlers, der uns die „derelitta" hinterließ (in den Privatgemächern von Pal. Pallavicini, Rom. And. 4739) aus Ulmann, Bonner Stud. 1891. Vasari hat das besonders imponiert! (Heitz) II, 123. Ein kleines Bild: Pallas und der weise Centaur, neuerdings in die Pittigallerie eingereiht.

8) Z. B. „Allegorie auf die Musik" Berlin, Nr. 78a, Phot. Ges. 5182.

9) Piero di Lorenzo Chimenti 1462—1521; Schüler des Cosimo Rosselli. Sein Phantasiereichtum und „seine seltsamen Einfälle" machten ihn beliebt als Karnevalsarrangeur. „Man sagt, daß er einer der ersten war, der sie nach Art der Triumphzüge ausgestaltete" mit Musik und Worten! Vasari beschreibt dann den Triumph des Todes vom Karneval 1511 (?) und von seiner Deutung auf die Rückkehr der Medici (1512) II, S. 182ff. Daß der Erfinder dieser alleg. Darstellungsform der Tr. Petrarca mit seinen 6 tr. „in vita ed in morte di Mad. Laura" war, ist wohlbekannt. Ein unbek. Mantegnaschüler illustrierte diese in 6 Tafeln der älteren Pin., München; jetzt in „Klass. d. K." XVI.: „Mant." v. Knapp., Taf. 66—68. So auch seine große Vorliebe für die antike Fabel und für absonderliche und antikische Dinge, die ihn dem Filippino Lippi nahe bringt, s. Anfang von dessen Leben, Vasari II, 133f. Nur: er war durchaus Maler und als solcher ging er anderen Problemen nach: denen Leonardos.

10) Im Appartamento Borgia die Wissenschaften und freien Künste, eine ganze Enzyklopädie 1492—94.

11) Im Cambio, 1409 begonnen.

12) M. lieferte für die Bibliothek Herzog Federigos die 7 Wissenschaften; 4 davon sind erhalten: in London (No. 755/6) u. Berlin (No. 54/4a), Hanfst. 20, 47 198. Schubring (Stätt. d. Kultur, Bd. 22: Urbino. S. 58) nimmt eine umfänglichere Beteiligung des Justus van Gent an als bisher gebräuchlich, vgl. Schmarsow, „M. d. F.", 1885, S. 84—94, bes. 91 (u. Taf. IV—VII).

43. 1) Hettner glaubt Sadolet oder Bembo namhaft machen zu können, S. 196.

44. 1) Recht zu Dank weist Hettner die noch im neuesten Cicerone beibehaltene Deutung der Befreiung Petri auf die kühne Selbsterrettung des Cardinallegaten Giovanni de'Medici aus der franz. Gefangenschaft nach der verhäng-

nisvollen Schlacht bei Ravenna ab und nach dem von Ambrosius ausgesprochenen Grundsatze: „Ubi Petrus, ibi ecclesia“ hin auf die Befreiung der durch jenen Sieg Ludwigs XII. fast geknebelten „Kirche“ durch den Abschluß der heiligen Liga und den Sieg der Schweizer — die noch Julius II. zur Hilfe aufgeboten hatte — bei Novara, S. 217—19.

2) Schön ist, wie Hettner die ideelle und damit formale Umbildung des Inhalts der Legende von der Bolsenermesse vorführt, S. 219—23.

45. 1) Sehr fördernd sind eben hier die Ausführungen Hettners im Abschnitt: „Rafael und die kirchlichen Bewegungen unter Julius II. und Leo X.“ in seinen „Ital. Stud.“; und Pastor IV, 1, S. 491—99, der die im Cicerone gehaltenen Deutungen der Befreiung Petri und des Borgobrandes gegen Hettner festhält.

2) Vgl. darüber Vasari (Förster) V, 419f. und die Anm. zu S. 120, Kap. 2. Dante sagt im Convito: „Das ist es, daß der gute Mensch seine Gegenwart wenigen schenken soll, und seine Vertraulichkeit noch wenigeren, auf daß sein Name wohlaufgenommen sei und nicht mißachtet.“ Tratt. I (ed. Fraticelli vol. III, p. 69).

3) „ . . . denn ich war nie Maler oder Bildhauer, wie jemand, der daraus ein Geschäft macht“. Br. an seinen Neffen Lionardo v. 2. Mai 1548. Frey, Br. (Hort. del.) 212.

4) Zu erwähnen ist die Entwicklung der Sixtinadecke mit dem entrüsteten Abschlußworte des Papstes: „Mach, was du willst!“ Br. an Fattucci Jan. 1524; vgl. Steinmann, Beil. z. Allg. Ztg. 1897, Nr. 148 nnd Wölfflin im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. XIII; Justi. In einem Briefe an Clemens VII. (Nov. 1524 od. Juli 1525): „ . . . und da ich nicht die Oberleitung habe, ich auch nicht daran schuld zu haben scheine, und ich bitte, daß, wenn Euer Heiligkeit wollen, daß ich etwas vollbringe, dieselbe mir nicht in meiner Kunst Aufseher setzen, sondern mir Vertrauen schenken und freie Vollmacht.“ Frey, Br. Nr. 65.

46. 1) Und es wird dann immer die an sich harmlose Anekdote herangezogen, die Condivi erzählt (Kap. 19), wie auch Ma. auf weit ausschauender Höhe des Marmorgebirges von Carrara die Lust angekommen sei, sie zu einem kolossalen Wahrzeichen für die Schiffer auf dem Meere umzuformen, gleich jenen Alexandrinern, die den Berg Athos in „Kunstform“ zwingen wollten, (den Koloß von Rhodos und an der Einfahrt des Hafens von Alexandria den Pharos errichteten.) Uns ist sie bedeutend für die Art des Verhältnisses dieser Menschen zur Natur und worin es sich wesentlich von dem der früheren Renaissance — welches sich bei Petrarca, Dante, Boccaccio, Landini ausspricht — unterscheidet; wie es sich aber logisch aus der sich durchsetzenden platonistischen Gesinnung ergibt. Die Kunst nimmt sich des von der Natur gegebenen Materials an, um etwas für den genießenden Menschen daraus zu machen. Das verbürgt Condivis Mitteilung (Kap. 52) über Ma.'s. Naturfreude. So liegt hier ein wesentlicher Unterschied z. B. von der Romantik, und darum war diese hauptsächlich in den „redenden“ Künsten und der Musik Meisterin: diese können pantheistisch sein, jene müssen immer „anthropistisch“ bleiben, vgl. Vasaris Schlußurteil über die Mediceergräber (Förster) V, 329, ebenso was Pomponius Gauricus, de sculptura (Ed. Brockhaus) S. 220 von Zeuxis anführt und selbst hinzufügt; „Gegenbeispiel“: das Pferd des Colleoni. Ähnliches auch bei Alberti und Vasari in der „Introduzione“, della pittura, Milanesi I.

2) Macchiavelli sagt von ihm: „Papst Julius II. ging in allen Dingen mit Ungestüm zu Werke und die Zeitumstände stimmten dazu so gut, daß er immerfort glücklich war“ (das Buch vom Fürsten § 25, Übers. v. Oberbreyer, S. 119.)

3) „Was Buch, gib mir ein Schwert; denn was mich betrifft, so bin ich kein Gelehrter". Aber auch die Rechte erteilte den apostolischen Segen so, daß der papa terribile im Anblick des Tonmodells den Künstler fragte: „Gibt eigentlich Deine Statue den Segen oder den Fluch?" Der unverblüffte Florentiner sagte sofort: „Heiliger Vater, sie droht diesem Volke, wenn es nicht vernünftig ist." Das gefiel dem hl. Vater. Man sieht, wie diese zwei für einander geschaffen waren, so daß wir wohl allen den direkten und indirekten Zeugnissen für die Hingabe und Liebe, die Michelangelo dem Werke zur Verewigung seines Papstes weihte, glauben können. Condivi, Kap. 26; zu vgl. wäre hier das Urteil des unbeirrbar klar sehenden Politikers Macchiavelli in seinem „Buche vom Fürsten" Kap. 25 (Recl. S. 119).

47. 1) In solcher Erregung als Zuchtmeister von Israel sehen ihn auch Springer und Justi und Burckhardt-Bode. Die Entwicklung der Figur in den erhaltenen Entwürfen — auf der Beckerath-Zeichn. mit beiden Händen die beiden Tafeln auf beide Knie stemmend, auf der Florentiner die eine auf einer Tafel aufgestützt, die andere im Schoße, ganz „versonnen" (Justi) — widerspricht dieser Auffassung und Condivi sagt ausdrücklich: „. . . in nachdenklicher und sinnender Haltung", S. 142. Vasari sagt in seiner unübertrefflichen Schilderung: „. . . Ausdruck eines fürwahr heiligen und gewaltigen Fürsten, so strahlend und leuchtend erscheint es, so treu ist die Herrlichkeit darin dargestellt, welche Gott den Zügen jenes Propheten aufgedrückt hatte." V, S. 292. Das sind gute Zeugen.

2) Was ihm Wölfflin (Klass. Kunst, S. 65) doch zumutet, ebenso Knapp, Gesch. d. K., her. v. Justi III, 95.

3) Im 5. (letzten) Kontrakte 1542 an Raffaello da Montelupo zur Vollendung übertragen, wie die Madonna. Vgl. Vasari (Förster) V, 367: „Michelangelo wollte auch nicht, daß Montelupo die Statuen (für die Grabmäler Monti in S. Pietro in Montorio, von Vasari für Julius III. entworfen) arbeite, wohl wissend, wie schlecht er sich bei den Seinigen zu dem Grabmale von Julius II. gehalten hatte."

4) Der verunglückte Papst, den liegenden Porträtstatuen der Kardinäle Basso della Rovere und Ascanio Sforza, deren Grabmäler Julius II. 1505 und 1507 von Andrea Sansovino im Chore von Sta. Maria del Popolo, der Rovere-Kirche, errichten ließ (And. 149, 150) nachgeahmt, von Maso del Bosco; aber das Gewissen zwang Ma. alles Figürliche, selbst die Hermenköpfe eigenhändig zu retouchieren (Justi).

5) Diese Höhe war im Kontrakt von den Erben bestimmt. Die Kandelaber und das Wappen von seinem Urbino; v. Geymüller, „Ma. als Architekt".

48. 1) Nach Condivi, dessen Angaben reicher sind und zuverlässiger scheinen als die Vasaris (Kap. 21). Die Florentiner Zchn. gibt nur den Unterbau des ersten (?) Entwurfes, die Berliner den zweiten für die Testamentsvollstrecker, das „bescheidenere Gedächtnis", das der Papst im Testamente gewünscht hatte, von 1513, womit auch die Erben der Kosten wegen einverstanden waren.

2) Wie in den Disputationes Camaldulenses des Landino l. I, p. 8, besonders aber in Lorenzos de'Medici „L'altercazione" Cap. III (ed. Molini II, p. 175 s.)

3) Ich wage nicht mit Burger (Gesch. d. flor. Grabm.) zu behaupten, daß Giorgio Vasari der besser unterrichtete Berichterstatter gewesen sei. Beide, Vasari wie Condivi, waren keine Kunsthistoriker in unserem heutigen Sinne:

Jener gibt kaum Lebensdaten, geschweige Datierungen der aufgezählten Werke seiner Künstler; dieser nimmt gläubig, oft auch mißverstehend, das hin, was er vom Meister erfährt. Es ist unwahrscheinlich, daß sie die Entwicklungsstationen des Planes zu unterscheiden versucht haben. Gibt es eine Hdz. mit dem getragenen Sarkophag oder der Bahre, doch wohl mit dem Toten darauf? Bei den nach oben wachsenden Verhältnissen wäre die Last für zwei Tragfiguren wohl etwas beängstigend gewesen, die noch dazu nicht einfach tektonisch als Träger, sondern ganz lebendig als mit innerer Bewegung teilnehmend gemeint waren. Schwerlich würde man wohl etwas von dem Toten gesehen haben und wenn das nicht — eine Neigung der Bahre, womit man sich wohl beholfen hatte, z. B. Mino am Grabmale des Francesco Tornabuoni in Sta. M. sopra Minerva (gest. 1480) und Pollajuolo an dem Innocenz' VIII. in St. Peter (gest. 1497), war hier untunlich: nach welcher Seite auch? — so gab es kein Porträt des ruhmwürdigen Mannes an seinem ersten dem Nachruhm geweihten Unternehmen. Man sehe aber die antiquarische Ansicht von der Wichtigkeit solchen „Gedächtnisses" bei Pomponius Gauricus, einem berufenen Zeugen (De sculptura, 1. Ausg. Flor. 1504): „denn da wir alle aus Leib und Seele bestehen, was ist — wenn anders es eine Hoffnung auf Unsterblichkeit gibt und wir nicht halb fortleben, halb aber auf immer vergehen wollen — geeigneter das Gedächtnis von beiden zu bewahren als die Kunst?" (Ed. Brockhaus, p. 103). So ist der Rekonstruktionsversuch Burckhardts (Cic. 540) wohl etwas nordisch — eine Kombination aus Alex. Colins Kaisergrab in Innsbruck und der Beckerath-Zchn. — aber für das Freigrab in Rosselinos Chorbau doch die sinnreichste Bildung. Hinter dem knieenden Papste auf niederem Sockel noch die stehende Madonna anzubringen, machte wohl auch vollplastisch keine Schwierigkeiten. — Die Allegorien Cybele und Cielo kommen gar zu schlecht zwischen St. Paulus und Moses und dem tätigen und beschauenden Leben aus, und wenn sich Condivi am Grabmal Sixtus IV. orientiert (Burger) für seine Darstellung, so liegen hier bei Vasari zu sehr die Erinnerungen an seine eigenen Vorstudien zur Ergänzung der Medicigrabmäler, in deren Entwürfen ja lange genug Himmel und Erde festgehalten worden waren, vor (z. B. Schulskizze im Louvre, Hdz. Arist. da Sangallo in München, in der gleichen Fassung wie auf der Beckerath-Zchn. Burger, Stud. Abb. 2, Gesch. 203).

49. 1) Niccolò Pisano und sein Gehilfe Fra Guglielmo hatten bis 1267 den Sarkophag mit dem reichen Skulpturenschmucke geschaffen; 1469—73 ersetzte Niccolò d'Antonio da Bari (gen. dell'Arca) den bisherigen einfachen Holzdeckel durch die höchst originelle Marmorbedachung, die Motive der florentinischen Frührenaissancedekoration mit der Tiefe der Charakteristik, die schon über diese hinausgeht, verbindet. 1494 auf seiner ersten Flucht vor dem drohenden Verhängnis der Medici (Condivi, Kap. 13) machte Ma. die Gestalt des heiligen Petronius (jetzt Justi, Gesch. III, Taf. 116) und den rechten Leuchterhalter (jetzt ebda. Taf. 115) im Auftrage des Messer Aldrovandi, seines Beschützers. S. Procolo (auf der Rückseite) wird von Frey ganz dem Niccolò zurückgegeben (Qu. und Forsch. I, 131 ff.); gegen die urkundliche Beglaubigung, von der Bode spricht (Flor. Bildh. 326). Im Cic. (S. 480) wird er Ma. zugeteilt, doch später im Abschn. „Ma." (S. 535) nicht mehr erwähnt. Dann wieder wird gesagt, ein Prospero Clementi habe die zerbrochene Statue Ma.'s. ersetzt oder geflickt (S. 547). Freys Ansicht scheint mir die haltbarste. Frey nennt Niccolò einen Schüler der Florentiner. Al. 10527—37 u. 10541—42.

2) Von Andrea Bregno (1421—1506, vom Luganersee) 1481—85 begonnen; die heiligen Petrus, Jacobus, Pius, Gregorius von Ma. zwischen 1501 und 05. Eine Nische ist noch leer. Anders Thode I, 345, Al. 8958.

3) Man lese das unbillige vergleichende Urteil Burckhardts, S. 480 und 535.

4) Michelangelo war gebunden seine Zeichnungen in Rom vorzulegen zur Begutachtung durch den alten Andrea Bregno. Der heilige Bischof und Papst (Pius und Gregor) ganz der Art Bregnos angeglichen; der heilige Franz — von Torrigiani in Rom gearbeitet — nur übergangen; nur die 2 Apostel r. unt. und l. ob. zeigen ganz michelangeleske Art deutlicher. Zu vgl. Schmarsow im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. 1883 und v. Tschudi ebda.

50. 1) Ein Pisaner, der in Mailand stil- und schulbildend mit den einheimischen Campionesen in Konkurrenz trat. Das Grabmal um 1331, Al. 14176. S. A. G. Meyer, „Lomb. Denkm. d. 14. Jhdts." I. Er bringt die Einheitsidee auch dieses quattrocentistischen Werkes in Gestalt einer Dominikanerpredigt zum Bewußtsein des Beschauers, S. 8.

2) Zur Ausmalung der Sixtinadecke kamen Granacci, sein Jugendfreund, Bugiardini, Jacopo l'Indaco, Aristotile da Sangallo, um nach seinen Kartons zu arbeiten. Er fühlte sich aber genötigt alles wieder herunterzuschlagen und verschloß ihnen die Kapelle; Vasari (Förster) V. 303. v. Geymüller führt nicht weniger als 8 Gehilfen für die Arbeiten an der Medici-Kapelle an, die nach der Übergabe von Florenz 1530 zunächst zur Vollendung der Casa santa nach Loreto gesandt, dann dahin zurückgerufen wurden, Vasari VII, 1, S. 231ff. (Heitz). Wertvoll zur Entlastung des Meisters sind auch die Bemerkungen Vasaris über das Mißgeschick Ma.'s. mit seinen Schülern (Förster) V, 423ff.

3) S. die Denkschrift an Papst Paul III. vom 20. Juli 1542 (Frey, Nr. 84): „. . . Die drei Statuen (s. o.), welche schon weit vorgeschritten waren", vergab er R. d. M. „zur Vollendung".

52. 1) Ein schönes Zeugnis dessen gibt der „Cortegiano" Bald. Castigliones.

2) Zu vgl. Ranke, Gesch. d. Päpste; Pastor, Gesch. der Päpste IV, 1, S. 54—63, 101—116, 142—145.

3) Hadrian VI.

53. 1) Pastor, S. 55f.

2) Außerdem war das florentinische Eigenart. Vasari gibt seiner eigenen Entrüstung darüber Ausdruck im Leben des Brunelleschi (Heitz) III, 99. Der Meister selbst schreibt eines Tages an Fattucci, den Freund und Mittler zwischen ihm und den Mediceerpäpsten (etwa 17. Apr. 1523) nach Rom: Er sei etwa 2 Jahre vorher von Kardinal Giulio mit dessen Absicht die Sagrestia nuova zu errichten, bekannt gemacht worden; er solle „irgend einen guten Plan finden, um schnell diese Denkmäler auszuführen". . . . Er reicht einen Kontraktentwurf ein. Dann: „Ich wurde in keiner Weise angenommen, vielmehr hieß es, ich hätte nicht die Anlage dazu, dem Kardinal zu dienen." (Frey, Br., Nr. 113.) Das hat ihn so gekränkt, daß er oft ironisch darauf zurückkommt, so 1524, Anf. Jan. an denselben und im selben Jahre an Papst Clemens direkt (Frey, Br., S. 120 und 123).

3) Man lese die Entwicklung der Frage bei Condivi Kap. 22. Im folgenden Teile werden wir darauf zurückkommen müssen, wie auch auf Bramantes und Michelangelos Rivalität (Kap. 32).

4) Chorkapelle, Vierung mit Priesterchor, das ganze Langschiff übernahm Cosimo der Alte; an Querschiff mit Kapellen waren 7 von den Geschlechtern des Viertels, an den Kapellen des Langhauses Bürger des Mittelstandes beteiligt.

5) 1420 (Gottschewsky), 1421 (Cicerone), (nach 1425: Redtenbacher, S. 70) begonnen und schon 1423 vollendet auf das eifrige Drängen Cosimos, der „sich dieses Werk geradezu zum Zeitvertreib gewählt hatte". Vasari (Heitz) III, 129.

54. 1) v. Geymüller sagt sogar aus, daß „die Umfassungsmauern bis zu einer gewissen Höhe aus der Zeit Brunelleschis oder aus der auf ihn folgenden Bautätigkeit des 15. Jahrhunderts stammen". S. 13.

2) Nach v. Fabriczy („Fil. Brunelleschi" 173 Anm.) ist die Anlage der Umfassungsmauern — wenigstens bis zur Höhe des herumlaufenden Gesimsabschlusses der Kreuzschiffkapellen — schon von Brunelleschi.

3) Solche gibt Burger, „Gesch. des Flor. Grabm.", Abb. 202, zuerst bei Springer, „Rafael und Michelangelo" II, 2, S. 217, und 203, zuerst bei v. Geymüller, „Ma. als Arch.", Fig. 20, von jenem Arist. da Sangallo (Uffizien, Florenz und München, graph. Samml.), vielleicht oder wahrscheinlich sogar für die Papstgrabmäler und spät. Auf der ersten: in der Mittelnische stehende Madonna, in den Seitenfeldern Reliefs, die von Borinski („Rätsel Ma.'s." S. 126—141) biblisch-dantesch gedeutet werden. Auf den Sarkophagen liegende Figuren symbolischen Inhalts (Spes und Vanitas: Burger, Stud. 37f nach Grimm, Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. I, 17. Zu vgl. ist Grabmal Pauls III. in St. Peter von Guglielmo della Porta nach 1551.) — Die zweite gibt die Architektur einer Freigrabskizze im Brit. Mus. — auf einem Blatte mit anderen dgl. ob. l. — Burger, Gesch. Taf. XXXII, 5.: In der Mitte Madonna sitzend, das Kind zwischen den Knieen lehnend — ähnlich der Madonna von Brügge und dem Tondo im Mus. naz., Florenz; Studie dazu im Brit. Mus., von Frey (zu Nr. 45) Echtheit bezweifelt; zu ihren Seiten sitzend Actio und Contemplatio (ohne Bezug zu Cosmas und Damian: Burger, Gesch. 257 gegen Springer II, 2, S. 218); oben in Nischen das Bruderpaar zu den Pfeilergestalten der Beckerath-Zchn. fürs Juliusgrabmal, die als Cielo (l.) und Cybele (r.) gedeutet werden mußten (2. Entwurf, als es schon Wandgrab wurde), also beide sehr religiös. 2 Orig.-Zchn. von Fürstengräbern aus Brit. Mus. gibt Burger Taf. XXXIV, 1 u. 2, wohl früheste Stadien noch ganz architektonisch; viel zu breit für den gegebenen Raum und jedenfalls nicht auf Nischenarchitektur angelegt. Auf derselben Taf. Nr. 4 ein dritter Typus — wenn nicht für ein Freigrab mit nebeneinandergestellten zwei Ansichten (die große Standfigur würde dann eine Kante maskieren) — auch viel zu breit angelegt; auch Brit. Mus.

4) Im Brit. Mus.; Burger Taf. XXXIV, 3 — in Casa Buonarroti Taf. XXXIII, 4, dem Freigrabentwurf (Brit. Mus.) noch sehr nahe stehend — Schülerzchn. im Louvre in Architektur und Dekoration einfach Kopie des ersten — und eine 2. Louvrezchn., dieser nahestehend, doch später; Burger, Stud. Abb. 2 und Gesch. Abb. 207.

5) In dem von Burger gegebenen Vorrate von Entwürfen kommen die Throne über den Verkröpfungen der Mittelnische nur auf der Originalzchn. im Brit. Mus. (Gesch. Taf. XXXIV, 3) vor und danach in einer Detailzchn. der Casa Buonarroti (Stud. Abb. 4) und dann natürlich auf den in voriger Anmerkung zuletzt genannten Schülerzchn. im Louvre. Die Folgerungen, die B. aus der Beraubung der Throne um ihre Lehnen auf die Unfertigkeit der Architektur der Kapelle bis kurz vor 1532 — gegen Ma.'s. eigene Aussagen in dem Briefe an Fattucci vom 17. Juni 1526, worin er die Aufmauerung des ersten Grabmals als fertig, den Beginn der des zweiten ankündigt und die Hersendung Giovannis da Udine zur Ausmalung und Stuckierung der Kuppel wünscht (Frey, Br. Nr. 70) — herleitet, kann ich nicht mitmachen. Ich trauere den Lehnen nicht so sehr

nach. Auf die stilistische Begründung dafür wird die Untersuchung führen. Wahrscheinlich auch für die andere Einbuße da droben, an dem oberen Abschlusse des Mittelfeldes, worin ich mit Borinski in keiner Weise einen weltrichtenden Heiland vom Typus dessen auf dem jüngsten Gericht sehen kann, sondern einfach Trophäen.

55. 1) 1563 beantragt Vasari zweimal die Ergänzung des malerischen und bildhauerischen Schmuckes der Kapelle. Cosimo stimmt nur unter der Bedingung zu, daß Ma. „seine ursprünglichen Absichten enthülle" . . . weil er nicht will, daß etwas gemacht werde, bevor man seine Anordnungen habe. Ma. ließ sie sich nicht entlocken. Frey, Stud. II, Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. 1896.

2) Z. B. Burger, Gesch. Taf. XXXII, 2, welches ich nicht für eine Freigrabstudie ansehen kann (Brit. Mus.) — XXXIII, 3 (Casa Buonarroti) — Burger. Stud. Taf. I (Brit. Mus.) — und ihre Ausführung von Schülerhand Abb. 2 (Louvre).

3) Ein Blatt aus Brit. Mus. (Burger, Taf. XXXII, 5) mit starken Anklängen an die Fassadenentwürfe für S. Lorenzo (vgl. Condivi S. 105 u. 109, Br. an Buoninsegni aus Carrara Juli (?) 1517 und Denkschr. v. Febr. 1520 (Frey, Br. Nr. 49), — ein anderes ebda (ib. 1.), etwa auf die ablehnende Bemerkung des Kardinals hin sehr verengt, l. Aufriß, r. unt. Grundriß — wieder erweitert zwei Blätter aus Casa Buonarroti (Burger, Taf. XXXIII, 1 u. 4). Der einzige mit figürl. Dekoration ist der auf Taf. XXXII, 1 — und die Aktstudie auf dem Blatte aus Casa Buonarroti (Burger, Taf. XXXIII, 2) könnte zu ihnen gehören. Es sind die ersten Vorbildungen für die Deckelfiguren. Dem schließt sich am nächsten an das andere ebda. für ein Wandgrab (ib. 3), wo der hochgetürmte Aufbau zu beachten ist, weshalb wir im 3. Kap. noch darauf zurückkommen müssen. Hier sind die Figuren schon auf dem Deckel angeordnet.

4) Nur in der Ausg. in Quarto von Molini, Fir. 1825 in 4 Bdn. zu finden im vol. VI, p. 157—204.

5) Vgl. Sonett XLII u. XLIV.

57. 1) „Ja, er zieht . . . niemals eine Linie, ohne sich zu erinnern, ob er sie schon jemals so gezogen hat, in welchem Falle er sie dann wieder auslöscht, wenn die Arbeit für die Öffentlichkeit bestimmt ist." Condivi Kap. 58, Vasari (Förster) V, 429. Weshalb mir die Münchner und besonders die Louvre-Zchn. (Burger, Gesch. Abb. 207) als Entwurfszeichnungen gelten zu lassen sehr bedenklich erscheint.

58. 1) „. . . er, der weder vorher noch nachher jemals ein Bildnis fertigte, da es ihm ein Greuel war, etwas nach dem Leben zu machen, wenn es nicht von höchster Schönheit war . . ." Varari (Förster) V, 421. Doch zeichnete er ein Portrait Tommasos de 'Cavalieri und Escher führt eine Sepulkralbüste von seiner Hand in Sta. Maria in Aracoeli an, die des Cecch. Bracci für Luigi del Riccio. „Bar. u. Klassic." S. 114, Anm. 2. Zu vgl. Steinmann, Stud. z. Ren.-Skulpt. II in d. Mon.-H. f. K.-W. 1908. Er weist mehrere Entw. Ma.'s für dieses Grabmal nach (u. a. auch den Burger, Gesch. Taf. XXXIII, 2 — s. o. Anm. 3, S. 55 — der so viel Ähnlichkeit mit Vasaris Grabmalentw. für Ma. selbst hat) und die Arbeit, auch an der Porträtbüste dem Urbino. Vgl. Frey, Br. (hort. del.) Nr. 93, 97, 103 u. Riccio an Ma (ohne Nr.) S. 181.

2) Zu vgl. sind seine Briefe und Son. an Tommaso Cavalieri in Rom (von 1532 an), an Febo del Poggio in Florenz, an Luigi del Riccio über den verstorbenen Cecchino Bracci (von 1542 an) und die Epigramme auf dessen Tod.

3) „Er hat auch die Schönheit des Körpers geliebt als einer, der sie am besten kennt, nicht nur die menschliche Schönheit, sondern ganz allgemein

alles Schöne. . . . Er bewunderte alles mit ungewöhnlicher Wärme, wählte das Schönste aus der Schöpfung aus und bediente sich dessen dann bei seinen Werken." Condivi, Kap. 56. „Wie die Bienen," sagt Condivi, wir würden sagen: wie Rafael; und wie Condivi dann das Verfahren des Schöpfers der Venus erläuternd hinzufügt, so wir die Erinnerung an jenen Brief Rafaels an Castiglione über die Galathea vom Jahre 1515. Da arbeiteten die beiden Großen schon 7 Jahre nebeneinander, 15. Aug, 1511 war die sixtinische Decke zum ersten Male enthüllt worden, 1512 begann die Ausmalung der stanza d' Eliodoro. Jedenfalls sollte man denn auf dieses Zeugnis hin doch endlich den Vorwurf des mangelnden Natursinnes bei Ma. unterdrücken. Wenn er die Erschaffung Adams nicht in ein Paradies wie die des Sammetbreughel setzt, so ist das nur ein Zeichen mehr für die Einheitlichkeit, d. h. aber Monumentalität seiner Ideenbildung, die keine Verdunkelung des Inhalts und keine Zersplitterung des Interesses zuläßt. Darauf kommen wir in den folgenden Abteilungen zurück.

4) Besseres als Henke darüber zu sagen dürfte unmöglich sein; s. „Die Menschen des Ma. im Vergl. mit der Antike" u. „Die Gem. von Ma. am Rande der Decke i. d. sixt. Kap. z. Rom." in „Vortr. üb. Plastik, Mimik u. Drama", Rostock 1892, III u. IV.

5) Auch hierin hat man „Geheimnisse" gesucht; s. Steinmann, „Das Geheimnis von Ma.'s. Mediceergräbern."

6) „. . . so auch beim Tage, und zur Bezeichnung der Zeit wollte er eine Maus hinzufügen". Condivi, Kap. 39. Von dem zu diesem Zwecke stehen gelassenen Stücke Marmor ist nichts zu entdecken.

59. 1) Wirklich muß ich bekennen: ohne die Denkschrift an Paul III., im direkten Auftrage Ma.'s. verfaßt, vom 29. Juli 1542 und den Brief an Luigi del Riccio vom Anf. Nov. dess. Jahres (Frey, Br. Nr. 84 und 91) würde ich mich schwer entschließen können die beiden Frauenbilder anders als Vanitas r. und Spes l. zu benennen. Aber diese Frauengestalt, die (1542) zugleich eine der ersten ital. Plastiken ist, deren ganzer Leib die Inbrunst der inneren Erhebung — „so daß sie ganz Liebe zu atmen scheint" (Condivi) — mitmacht, soll nach Dante (Purg. XXVII, 100 ff.) Rahel darstellen, die Vertreterin des beschaulichen Lebens. Die andere von einer mehr repräsentativen leeren Schönheit — wie eine hl. Barbara von Palma vecchio anzusehen — soll das tätige Leben bedeuten u. Lea heißen. Sie ist genau, so genau wie eine solche Übertragung aus der Poesie in die Statuarik eben ausfallen kann, aus Dantes Versen geschaffen; den Spiegel in der Rechten der Lea und ihr eifriges Selbstbetrachten deutet dann Condivi: „daß alles, was wir tun, mit Bedacht geschehen soll"; und den Blumenkranz in der Linken Vasari „als das Sinnbild der Tugenden, die uns in diesem Leben zur Zierde, in jenem zum Ruhm gereichen"! vgl. Condivi S. 143 u. Vasari S. 343.

2) Die Stelle aus Sebastianos del Piombo Br. an Ma. vom 17. Juli 1533 muß hier stehen, weil sie besonders aus dem Munde des Frate sehr belustigend und kulturgeschichtlich sehr wertvoll ist: „In betreff der Wölbungen, die da zu arbeiten sind, nämlich der im Himmel der Laterne, überläßt es unser Gebieter ganz Euch, daß Ihr machen lasset was Ihr wollt. Mir schiene es, daß da der Ganymed gut stehen würde und daß man ihm den Heiligenschein gebe, so daß er St. Johannes in der Apokalypse scheine, da er zum Himmel entführt wird." Milanesi-Müntz, „Les correspondants de Ma." fasc. I. Hdz. dazu

in Windsor (Frey, Nr. 18). Für unsere Auffassung ist es vielleicht von Wert, wenn auf das Rundrelief vom Titusbogen: „Consecratio sive Apotheosis Titi", gest. z. B. in Petr. Sanct. Bartoli, „Römische Antiquitäten in Bassorilievo" Fig. VII, hingewiesen wird: der Kaiser auf dem Adler, beide in Vorderansicht zur Himmelfahrt sich anschickend.

60. 1) Das steht auf einem Studienblatte der Casa Buonarroti, das Frey aufs Jahr 1523 datiert. Die ersten beiden eingeführten Sprecher rufen uns die Münchener Schüler-Zchn. ins Gedächtnis, wo wir sie oben in den Nischen vermuteten. Auf den Sarkophagen lägen dann Tag und Nacht. Aber dazwischen müßte dann irgendwo der Herzog Giuliano thronen und den kann ich nicht in der Mittelfigur sehen. Einen besseren Weg weist wieder Borinski (S. 117), wonach da nicht zwei Paare, sondern nur eines spricht: Himmel = Tag, Erde = Nacht. Damit scheidet die bedenkliche Schülerzchn. wieder aus. Aber doch wurde im Sommer 1533 Tribolo aus Loreto gerufen (Vasari im Leben des Tribolo (Heitz) VII, 1, S. 231—33), um bei der Herstellung der Modelle von Himmel und Erde und ihrer Herausarbeitung zu helfen. Er begann sogar, aber der Tod des Papstes verscheuchte Ma. in der Angst vor Alessandro aus Florenz. Dann hört und sieht man nichts mehr von diesen Figuren, und sie gehörten auch nicht zu den sieben, die Ma. durchaus selbst arbeiten wollte als die wichtigsten. Davon später, vgl. Frey, „Dicht. Ma.'s" S. 313.

2) Frey, Stud. a. a. O.

3) Ranke, kl. Schrift.: Filippo Strozzi.

61. 1) Publiziert von Gottschewsky: „Die Florentiner Bronzefiguren im Museo naz.", dann: „Ein Original-Tonmodell in der Akademie in Florenz" im Münchn. Jahrb. I; die Terracottamodelle in Berlin von Steinmann auf Bodes Hinweisung aufgefunden, eines in Burgers „Studien", Taf. III.

62. 1) Vasari nennt Tribolo, Raffaello da Montelupo und Montorsoli (Förster) V, 337.

2) Br. an Fattucci 17. Juni 1526. Frey, Br. 132f.

3) Die Knappheit der Plinte nach vorne ist unverbindlich.

64. 1) Von Steinmann herangezogen. Erwähnt werden sie auch unter dem schlechten Bildwerk von Vasari in der Einleitung (Förster) I, 23; gest. z. B. in Petr. Sanct. Bartoli, „Römische Antiqu. in Bassor." bei Sandrart, „Des alten und neuen Rom Schauplatz", Fig. XX: „Phosphorus oder Morgenstern", Fig. XXI: „Hesperus oder Abendstern".

Zweites Kapitel.

Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.
Goethe.

I.

Wenn jetzt in einem besonderen Kapitel die Entwicklung der Architektur vom Ausgange der Einbürgerungsversuche der Gotik in Italien an bis zum Eintritte der sog. barocken Tendenzen und weiter hinaus verfolgt werden soll, so kann das wie eine Verengung des erst ganz weit und allgemein gefaßten Vorsatzes erscheinen. Außerdem als eine sonderbare Auswahl, da zuvor[1]) schon die unleugbare Einschränkung dieser Kunstgattung angemerkt werden mußte. Daraus geht ein Bedenken gegen sie hervor, dem sowohl der Ästhetiker wie der Künstler anheimfallen: ob sie denn überhaupt in die Reihe der „freien" Künste gehöre. In der Tat scheint die Planbildung ganz von der Forderung des Zweckes, der Nützlichkeit geleitet und beherrscht zu sein. Dann aber bliebe für künstlerische Betätigung nur die Befriedigung des Schmuckbedürfnisses, also eine recht äußerliche Beteiligung und aus ziemlich primitiver Veranlassung. Jedenfalls ist die geschmückte Zweckmäßigkeit der Wirkungskreis für die Kunsthandwerke, und die Architektur müßte in deren Reigen eingeordnet werden[2]), vielleicht als die Chorführerin. Oder sie könnte gar in einen Kompetenzkonflikt mit Malerei und Bildnerei — in Holz und Stuck und Stein — geraten über eine Anmaßung der Gerechtsame anderer.

Architektur und „freie Künste".

Wir wollen uns hier aber nicht in einen Geltungsstreit einlassen; es möchte uns dabei so ergehen, wie dem Umfrage haltenden Varchi[3]). Noch kann hier das Gericht eingesetzt werden, vor dem das „Reich der Kunst" verteilt werden soll. Wir dürfen uns nur erklärend

rechtfertigen unserer Auswahl wegen. So viel soll doch gesagt werden, daß für den sinnvollen Ästhetiker auch mit jener Hinweisung — wenn sie zu Recht bestünde — die Architektur nicht zu einem minder wertvollen Gegenstande der Teilnahme und der Betrachtung würde. Man sagt, in aller „angewandten Kunst" begebe man sich zu stark in ein Abhängigkeitsverhältnis von etwas Gegebenem; das „freie Spiel der Kräfte des Gemüts" werde im Künstler und Genießenden gebunden, wenn nämlich die Aufgabe ehrlich und gewissenhaft aufgenommen werde: Material und Form bedinge die Behandlungsweise; dadurch aber werde die Tätigkeit der „Einfühlung", die ja von der zuständigen Wissenschaft, der psychologischen Ästhetik, längst als die kunstbegründende Tat anerkannt sei[1]), zu einer vermittelten, zu einer unpersönlichen. Die da geforderte Hingabe an das Objekt wird also als unbillige Eindämmung der freien Erfindungskraft des künstlerischen Subjekts empfunden. Dafür scheint Michelangelo ein vollgültiger Zeuge: da Piero Aldobrandini die Dolchklinge bei ihm in Bologna bestellt, die „etwas Außerordentliches sein soll", schreibt er gleich seinem Bruder, daß „das nicht sein Fach sei"[2]), macht sie aber doch und genau nach dem mitgesandten papierenen Maße — wie er behauptet. Es wird dann aus dem Dolche ein „Stoßdegen", und der Besteller weist die Arbeit zurück. Und Michelangelo war der erste bewußt „subjektive Künstler", sagt man; damit ist er der Abgott der Neuzeit geworden.

Einfühlung und „Freude". Dem gegenüber darf darauf hingewiesen werden, wo und wann der Begriff der „Einfühlung" seine theoretische Einführung erlebte: das war in der höchsten Entwicklung der Romantik in der deutschen Literatur[3]); es war die Zeit der durch Schelling angefachten neuplatonistisch-pantheistischen Begeisterung, in der sich eine ungeahnte Ausbreitungsfähigkeit der Seele den erstaunten und beglückten Menschen in einer kurzen Ruhepause zwischen den sozialen und geistigen Revolutionen darstellte. Es war ein Nachklang der noch unartikulierten Schwärmerei Goethes[4]) und Schillers, die sich in reiferen Tagen an Kants kritischen Denklehren befestigte zu sicherer Scheidung von menschlicher Beschränkung in Wissen und Wollen und der unendlichen Kraft des Gemüts zur Freude, dem innersten Grunde von Genießen und Schaffen. Diese Bezeichnung habe ich schon einmal[5]) als die noch neutralere und darum reinere zur Verdeutlichung

dessen vorgestellt, was in Plotins Darstellung noch voller herausgearbeitet ist, als in Platons eigenen Schriften: als belebender Trieb im Menschen zum Erfassen und Gestalten alles Gegebenen, reiner als „Lust“ und „Liebe“, Platons „Eros“. Die Bewährung des „interesselosen“ Interesses drückt sich als „Freude“ am unbefangensten aus, auch ohne jeden ethischen oder theologischen Beigeschmack, den man etwa in der „Liebe“ noch herausfühlen möchte. Wenn nicht gar jede Attribution von „Reinheit“ überzarte moralische Gemüter zur Konstatierung eines untilgbaren Anteils der Ethik an ästhetischen Überlegungen und ästhetischen Genüssen verleiten mag[1]).

Wohl gilt und galt Michelangelo, der subjektive Künstler, als so ganz in sich und aus sich allein schaffend, daß er allem was er bildete, den Ausdruck seiner terribilità mitgab. Ja, man hält ihn für so in sich befangen, daß er der Gefahr immer wieder erlegen sei, vor der Leonardo die Künstler warnt: nicht nur einzelne Verunstaltungen ihres eigenen Körpers in ihre Schöpfungen zu übernehmen aus Mangel an Beobachtungsvorrat[2]), sondern sich vollständig zu porträtieren. Eines seiner liebenswürdigsten Liebesmadrigale[3]) scheint diese Annahme zu stützen: „Wenns so ist, daß einer in hartem Steine eines jeden Anderen Bild gelegentlich sich selber ähnlich mache . . .“ So soll er nicht nur als Nikodemus in der Kreuzabnahme im Dome zu Florenz, sondern auch — als 35jähriger im weißen Barte! — unter des Jeremias Namen im Prophetenkreise an der Decke der Sixtina, ja sogar im Moses am Juliusgrabmal zu erkennen sein[4]). Aber das Gedicht ist höchst humorvoll und parodiert in glücklicher Frische jenen „Erfahrungssatz“, um mit galanter Wendung der spröden Geliebten ein erfreuendes Entgegenkommen im eigensten Interesse zu empfehlen: „. . . so mache sie mich froh, ich mache sie dann schön“. Und wie im übrigen seine Liebe zur „Schönheit“ und sein Suchen nach ihr gerichtet war, das haben wir in den sinnfälligeren Schwesterkünsten der Architektur — wenn sie nicht doch noch zur illegitimen Schwester erklärt wird — zu verdeutlichen gesucht und aus den Erläuterungen des Condivi und des Vasari über Michelangelos Kunstweise ergänzt. Die Einmengung seiner selbst.

„Um bei der Zusammenstellung auf eine gewisse übereinstimmende Anmut zu kommen, die sich in der Natur nicht findet (una certa concordanza di grazia nel tutto, che non lo fa il naturale), nahm Michelangelo das Maß seiner Figuren auch lieber über- Die „Zusammenstimmung“ (nach Alberti).

lebensgroß)[1]). Alberti, der einzige Theoretiker der Kunst und Ästhetik in der Renaissance — vor Federigo Zuccaro — sagt von ihr, „sie sei die Amme aller Bedeutsamkeit und Schönheit“ und nennt sie „convenienza et gratia“, d. h. übereinstimmende Anmut. „Der Beruf der convenienza ist die Teile, die durch die Natur geschieden sind, anzuordnen, mit einer gewissen Überlegung, daß sie untereinander übereinstimmend seien. Daher kommt es, daß, wenn ein Gegenstand der Seele durch die Empfindungen zugetragen worden ist, diese sofort das Zusammenstimmen (conformità) empfindet. Daher wünschen wir von Natur die Dinge am besten (vollkommensten) und eignen sie uns mit Freuden an; und weder im ganzen Leibe, noch auch in den Teilen hat die Zusammenschickung (convenienza) größere Macht, als in sich selbst und in der Natur. Daher nenne ich sie Genossin, Zwillingsschwester (compagna) der Seele und der Vernunft (ragione) . . . die Natur hält in Maß und Ordnung mit dem Gesetze der Übereinstimmung alles, was sie hervorbringt, und strebt nach nichts anderem mit mehr Aufmerksamkeit, als daß sie die Dinge als vollkommene bestimme. . . . So können wir schließen: die Schönheit ist ein Zusammengehörigkeitsgefühl und Zusammenschließen (consentimento e concorso) der Teile in dem, worin sie nach bestimmter Zahl, Gestalt und Lage (numero, figura et sito) angeordnet sind, wie es die Übereinstimmung (convenienza), d. i. die oberste und vollkommene Naturidee (ragione di natura), sucht. . . .“[2]).

Ich konnte mir nicht versagen, den Abschnitt des tief bedeutsamen, für Kunstauffassung und Kunstgestaltung der italienischen Renaissance gleich vorausweisenden, wie sie erläuternden Werkes im ganzen geforderten Umfange auszuführen. Es ist von höchstem Werte für unsere Einsicht, wie grundfest sich in Geist und Herz der florentiner literarisch und künstlerisch Gebildeten der platonische Sauerteig eingesenkt hatte. Albertis ganzes künstlerisches Denken ist von ihm durchdrungen und bereichert. Und dieser bedeutende Einschlag ist es, der vorzüglich bewirkt, daß seine libri decem de re aedificatoria so ganz das Ansehen eines Erzeugnisses aus antikem Geiste tragen, und nicht Vitruvs, dessen Werk dem Humanisten nur Anregung zum eigenen Nachdenken und zu scharf kritischem Nachforschen in den Resten der Antike war[3]). Für diesen geistlichen Platoniker ist gewiß seine

„principale e compiuta ragione di natura" nicht ethico-theologisch konzipiert, noch teleologisch begründet; die ganze platonisch-aristoxenische Zahlenharmonie wird zur Anwendung der legge della convenienza entfaltet.

Und mit dem Verweise auf solche platonische Herkunft könnten wir vielleicht auch dem ersten in die ästhetische Theorie der „Einfühlung" eintretenden assoziativen Elemente, der „stillen Hindeutung" auf das „Gute" (bei Lotze), gegen die Verdächtigung des überzeugtesten Verfechters jener Lehre zu Hilfe kommen, in welcher die „intuitiv schaffende Phantasie subjektiv nichts anderes ist, als was die Geist-Leib-Natur des Menschen objektiv ist"[1]). In der Tat wird die psychologische Ästhetik immer der Gefährdung ausgesetzt sein, die ihr die willkürlichen oder unwillkürlichen Assoziationen bringen. Unter die ersten rechne ich die, welche Volkelt in dem Hereinziehen der sittlichen Idee in die Betrachtungen der Ästhetik durch Lotze wittert; willkürlich, da hier nicht so sehr Beobachtungen an unverbildeten Gefühlsäußerungen verwertet, als vielmehr zum Zwecke der theoretischen Systematisierung methodologische Überschreitungen begangen werden. Die anderen Assoziationen, die Volkelt bei Fechner tadelt und bekämpft, sind mehr interner Art, glauben alle der ästhetischen Maxime vom „freien Spiele der Kräfte des Gemütes" ihr Recht zu danken und sind deshalb um so gefährlicher für eine Organisierung künstlerischer Arbeit, d. h. Bestimmung der Grenzen der Künste — und der Kunst. In ihnen bildert gerne der ungebildete Kunstsinn, und besonders die aus reiner Musik empfangenen Genüsse pflegen sich darin mitzuteilen. Da aber jeder nach Erlebnissen, Bildung, Seelen-, ja Magenstimmung seine Assoziativvorstellungen bilden wird, so befindet man sich hier schon nach wenigen Worten im unkontrollierbaren, indiskutablen „Geschmacks"-Urteile, in welchem sich nur immer zu erkennen gibt, wie lieb einem Jeden seine eigenen Einfälle sind und mehr wert als das Kunstwerk, das ihm die Anregung dazu gab[2]). Willkürliche und unwillkürliche Assoziation bei Lotze u. Fechner.

Es steht zu befürchten, daß auch der Begriff der „Einfühlung" die Klärung des Problems der Ästhetik im ganzen und sogar das einzelner Kunstgebiete gefährdet. Es scheint immer, als ob er damit durch seine novellistische Herkunft belastet sei. Man kann ja nicht gegen oder über seine Einführung beruhigt sagen: das trifft Auffassung und Geschmack.

die Grundfrage gar nicht, denn da sollen nur selbstverständliche Begleitzustände unseres gesamten Aufnahmeverfahrens zu einer neuen, außerordentlichen, grundlegenden Bedeutung in der Ästhetik hinaufgeschraubt werden, wie Volkelt es Fechner verweisen konnte. Der Begriff der Einfühlung soll aber zu einer tiefsten Hypothese der Ästhetik eingesetzt werden. Jedoch gerade daher die Besorgnis. Denn was soll das anders heißen: wir fühlen uns in die Objekte unserer künstlerischen Betrachtung ein, als: wir verlegen die Bewegungen unserer Seele, unsere Stimmungen wie unsere „Wollungen und Strebungen“ in die Gegenstände hinein, um sie unserer Teilnahme wert und fähig zu machen. Selbst wenn wir „unsere“ ersetzen durch das objektivere „menschliche“, geraten wir immer in die Schwierigkeiten hinein, die der Satz des Protagoras: der Mensch ist das Maß aller Dinge, selbst in seiner günstigsten Auslegung in sich birgt; und damit in die Klemme der „Auffassung“ (produzierend) und des „Geschmacks“ (genießend). Ist das nicht aber gerade das Beste und Unterscheidende an der Kunst und einer möglichen Wissenschaft von ihr: das Erschließen der unendlichen Möglichkeiten und der ganz individuellen Auswahl daraus? Den Menschen ohne die „Leib-Natur“ gibt es ja nicht; von ihr kann man höchstens im Wissenschaftsbetriebe abzusehen versuchen, die Kunst kann ihrer aber nicht entraten — wo bliebe dabei das so unendlich reiche Feld der „freien Erfindung“ und der Täuschungen, auf dem gerade in der Zeit des späteren Barock so fruchtbringend gearbeitet wurde? Und die „Phantasie“ ist ja mit ihr in ihrer Anlage verkettet[1]).

Volkelts „pantheistisch organisierte Welt“.

„Wenn wir die Natur symbolisch beleben — und das ist die künstlerische Tat im Innersten stets — so hat dies den wahren Sinn, daß die Natur auf das Hervorbrechen des Menschengeistes hin angelegt sei, den Menschengeist als immanentes Ziel in sich trage, . . .“[2]). Aus dieser ganz hegelsch anmutenden These ergibt sich in kurzem Schlusse der Ansatz einer Korrelation oder eines „Zusammenpassens der Dinge und unser“[3]) oder des „Dranges, die Natur zu vergeistigen“ zu „der Existenz einer bestimmten Weltgestaltung“[4]). Nun darf man aber nicht glauben, das sei nur eine leicht hingeschriebene Ausdrucksweise. Volkelt fordert ganz nachdrücklich ein den Vernunftideen korrespondierendes „Reales“, d. h. aber Wirkliches. Denn er vollendet seine Folgerungen zur Feststellung der Natur des

Symbolischen mit dem Satze: „Der pantheistische Drang zur Symbolisierung ist ohne eine pantheistisch organisierte Welt nicht denkbar". Diesen reinlich aristotelischen Dualismus sucht er dann durch jenes evolutionstheoretische Paradoxon zu heilen; ein Weg, auf dem er zugleich der Gefahr zu entrinnen meint, einen egoistisch herrschenden Gott in der Transzendenz annehmen zu müssen; sich aber wieder in die verlockenden Schlingen des romantischen Weltgeistes hineingezogen fühlt, der so gerne zum Schutzherrn aller möglichen dunklen Bedürfnisse und der gewünschten Unverantwortlichkeit angenommen wird.

Psychologische und wissenschaftliche Ästhetik.

Man darf nicht die ganze Theorie der Einfühlung noch ihre psychologischen Begründungsversuche alle einer solchen Erhöhung menschlich egoistischen Übermutes bezichtigen, die Kants transzendentale Methode berichtigen will. Robert Vischer wird von ihr zu einem anderen Pantheismus hinaufgeführt, und Friedrich Vischer sieht sich dadurch veranlaßt seine ganze Ästhetik zu revidieren. So fein die Analyse des ersten in die psychischen Vorgänge der „An- und Zu-Empfindung", der „An- und Zufühlung" einzudringen weiß und damit die Vorfragen von Bedürfnis und Organisation befriedigt: im Fortgange in die eigentlich ästhetisch-methodische Verwertung gelangt er unmittelbar zu neuplatonischen Systemgedanken. Wohl wird eine empirische Psychologie immer die Neigung verraten — getreu ihrer Herkunft aus dem aristotelischen Dualismus entweder die platonisch-kantsche Forderung methodischer Bescheidenheit des Menschen gegenüber der Außenwelt zu vergessen oder ihn auf die einfache Rezeption zu beschränken. Und diese Schwankungen mitzumachen, davon bis in ihre tiefste Lebenskraft erschüttert zu werden, ist keiner der drei Systemteile der Philosophie als Wissenschaft so ausgesetzt, wie die ja immer und immer wieder aller Bindung ledig gesprochene oder überhaupt verworfene Ästhetik. Werden doch beständig auch von der Kunst — wenigstens seit den Anfängen der Renaissance wieder — beide Verhaltungsweisen neben oder gegen einander durchprobt. Dabei gewinnt die Art der „Einfühlung" geradezu zentrale Bedeutung. Aber für eine wissenschaftliche Ästhetik und gerade eine solche, wie sie der Kunsthistoriker braucht — wenn anders er sich überhaupt dazu bekennt — ist doch ein Standort zu suchen, der über den Unsicherheiten und Unklarheiten von Trieb und Bedürfnis gesichert ruht. Und da die Einfühlung, solange sie lediglich empirisch oder

„psychologisch" erörtert wird, nie die Dunkelheiten los wird, die Volkelt ausdrücklich für die Anlage ästhetischer Beziehungen überhaupt fordert, so muß für eine wissenschaftliche Ästhetik nach anderer Orientierung gesucht werden. Können wir uns entschließen die platonisch-kantsche methodische Bescheidung mitzumachen in dem Setzen der Beziehungen zwischen Mensch und Objekt, so ergibt sie sich nicht allzu schwer.

Kants ästhetische Weltanschauung.

Indem es Kants methodologischem Überlegen keineswegs gleichgültig war, ob irgendwo dem hinausweisenden „Drange" des Menschen kein „Reales" entspräche,[1]) predigte er im Gegenteil wohl eindringlicher als irgend ein anderer Philosoph die Immanenz zunächst der menschlichen Fähigkeiten von den Dingen zu zeugen und die vernünftige Bescheidung gegenüber jeglicher transzendenten Neigung. Wenn er nicht umhin konnte, nachdem er die „Gottesbeweise" alle in ihrer Unhaltbarkeit aufgezeigt hatte, den Ideen der Unendlichkeit und Vollkommenheit doch stattzugeben, so wird der mit neuplatonischen Gedankengängen Vertraute leichter als auf Kants eigenen Wegen die Überzeugung erreichen, daß auch der Königsberger Kritiker der Vernunft in der Ausbildung dieser Ideen als „Postulate der reinen Vernunft" seinem Systeme den Stempel der ästhetischen Weltanschauung aufdrückte — ein Glück, das jedem Bildner und Fortbildner des transzendentalen Idealismus aus der selbstgewählten Bescheidung erwächst. Auch das „objektive Prinzip" wird er finden, das diesen Vernunftideen entspricht: sie sind die symbolischen Ausdrücke für die unerschöpfliche Fülle dessen außer und in uns, was der Menschengeist mit allem Beobachten, Konstruieren, Nachdenken und Wollen in Wissenschaft und Staat nicht bewältigen kann, auch der Künstler nur gelegentlich erschaut bei der Fahrt in den überhimmlischen Raum, wenn er das eine Roß, die verdunkelnden Triebe, kräftig zügelt. Man denkt hier sogleich an Michelangelo und sein hohes Ringen: „Er besaß eine so gewaltige Einbildkraft (l'immaginativa), daß seine Hände die großen und schrecklichen Gedanken (concetti) nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee erfaßte (propostosi nella idea)". Und Vasari, der Hofallegorist, fügt hinzu, diesmal in einer recht feinen präzisen Fassung: „. . . und obwohl sie (die Zeichnungen) die Größe jenes Geistes kundgeben, erkennt man darin auch, daß er um Minerven aus dem Haupte Jupiters zu heben, den

Hammer Vulkans bedurfte“[1]). Er verbrannte eine Menge von Zeichnungen, Skizzen und Kartons, „damit Niemand sehe, welche Mühen er aufgewandt und wie (i modi di tentare) er seinen Geist geprüft hatte, um nicht anders als vollkommen zu erscheinen“[2]). Noch tiefer drückt sich aber die Bescheidung, — um nicht zu sagen die Resignation — eines Künstlers, für den es fast keine technischen Schwierigkeiten gab, nachdem er einmal ihre Methode erfaßt hatte, in der von Condivi überlieferten Lehrmeinung des Meisters aus: „. . . Er zeigte sich von seinen eigenen Sachen wenig befriedigt und setzte sie immer herab, weil nach seinem Urteil die Hand niemals den Gedanken, wie er ihn in seinem Innern schuf, ganz zu erreichen vermocht hat“.[3])

Idee der Vollkommenheit und Idee der Liebe.

Ich habe diese Zeugnisse hier so umfänglich zusammengestellt — und werde sie noch durch eines vermehren müssen — weil uns aus ihnen dreierlei und ausdrücklicher als aus philosophischen Hypothesen vor Augen tritt, wodurch wir unserer eigentlichen Aufgabe in diesem Kapitel uns schnell wieder nähern. Die Wissenschaft in ihrem wesentlich analytischen Arbeiten auf das Erschließen weiterer und weiterer Probleme kommt sozusagen von selbst auf die Idee des Unendlichen. Auf ihrer Suche nach Abhilfe gegen die beängstigende unendliche Setzung diskreter Beziehungen bildet sie sich das reiche runde Sinnbild der Vollkommenheit. Sie muntert im Menschengeiste der Eros wieder auf, das freudige Streben, in dem wir Michelangelo befangen sahen. In diesem „Drange“ nach der Vollkommenheit scheint am tiefsten — weil methodologisch — die Verwandtschaft zwischen der Wissenschaft und der Kunst, also auch der Ästhetik, geknüpft zu sein; wie die zwischen Ethik und Kunst in der Idee der Liebe. Das suchten wir im ersten Kapitel zu beweisen und fanden dazu die sprechendsten Belege in der Künstlergeschichte und bei Michelangelos Biographen. Es konnte dort auch der „Einfühlung“ ein weiterer Spielraum in der Ästhetik als in der orientierenden Vorbetrachtung zunächst gewährt werden, aber nur, indem sie sofort aufgenommen und mitgeführt wurde in der Stromrichtung des platonischen Eros[4]). In der Tat scheinen die beiden, das feurige Streben nach Vollkommenheit und die liebevolle Einfühlung in das Einzelne, Kleine, die Motive künstlerischen Bildens und Schaffens zu sein, die so oft getrennt für sich arbeiten[5]), in großen Männern und in der höchsten Kunstentfaltung

aber immer gemeinsam am Werke sind. Ja sogar in solchen Männern der Wissenschaft und des Staates offenbaren sie ihre schwesterliche Einmütigkeit mit der Forschung und der Sittlichkeit, die wir dann berechtigt sind „wissenschaftliche und politische Genies" zu nennen. Auf Grund dieser Bemerkung ist nun auch der Tadel zurückzuweisen, den Volkelt vom einseitig psychologisch-ästhetischen Standpunkte her gegen Fechners unterschiedsloses Interesse an der „Lust am Bratengeruch", dem „Vergnügen an der äußeren Zweckmäßigkeit der Gegenstände" und an der „Freude, einer Aufgabe widerspruchslos entsprochen zu haben" erhebt[1]). In allen diesen Erscheinungen ist gut psychologisch das Vorhandensein der „Lust und Unlust" als Beigabe ganz gewiß ästhetischer Art festgestellt, und aufgezeichnet, daß nicht nur in der Kunst, sondern überall der ganze Mensch beteiligt ist; dazu aber ist fast sinnfällig der Nachdenkende angewiesen, daß in einer Psychologie, als einer „Enzyklopädie der Philosophie" im Geiste von Platons Politeia, die Ästhetik erst nach der Sonderung von Wissenschaftslehre und Sittenlehre zu behandeln ist, nicht als untergeordnet[2]), noch gar als übergestellt[3]), sondern als erst mit den Mitteln, die Logik und Ethik erarbeiten, zu bewältigen.

Die künstlerische Bildungsstätte des Vollkommenen.

In Vasaris Mitteilungen sehen wir den Künstler leibhaftig am Werke, den großen bewußt schaffenden Meister, der seinerzeit für den höchsten Genius, den die Welt bisher getragen hatte, galt, und der das wußte und sich trotzdem die echte Bescheidenheit des künstlerischen Menschen, d. h. des wahrhaft um Vollkommenes sich bemühenden, bewahrte. Sie erzählen von den „von ihm durchgemachten Anstrengungen und den Arten, seinen Geist (ingegno) zu prüfen", um sich in nur Vollkommenem zu zeigen; und daß er mit dem Werke seiner Hand nie zufrieden war, weil diese niemals den Gedanken seines Inneren zu erreichen vermöchte, fügt uns Condivi hinzu. Nach beiden ist es jedenfalls das Innere, der Geist des Künstlers, wo die Bildungsstätte des vollkommenen Erzeugnisses zu suchen wäre. Hier wird die „gewisse übereinstimmende Anmut" — um Försters Übersetzung nun einmal beizubehalten — der Arbeit geplant, die Idee des Kunstwerkes entworfen, die „Komposition" erdacht. Und dieses vollkommene Gebilde ist ebensowenig ein bloßes Phantasma — ein „Windei" würde der unerbittlich „realistisch" gesinnte Sokrates sagen — wie die Vernunftidee der Vollkommenheit, auch wenn ihm die ausführende Hand

nie gerecht werden sollte. Ebensowenig „bringt ja das Natürliche, der Naturgegenstand (den Eindruck) die (der) übereinstimmende(n) Anmut hervor“ — mit der leichten Aufhellung der Försterschen Übersetzung. Aber in der Wissenschaft sind wir ja imstande, „die Teile, die durch die Natur geschieden sind“, in eine Idee zusammenzusehen, ohne „die Natur“ zu schulmeistern und zu vergewaltigen, indem wir vielmehr nur tun, was wir „können“: der „obersten und vollkommenen Naturidee folgen“. Sollten wir dann in der Kunst als willkürliche Verbesserer der Natur zu schelten sein, wenn wir hier im Einzelgebilde, im Ausschnitt, in der Vollständigkeit im Kleinen, die ja nur von unserer Befähigung zur „convenienza“ abhängigen gesehenen Vollkommenheiten zu verwenden suchen, sie erdenken, d. h. erstreben? Nur dadurch wird das Kunstwerk aus den Niederungen und Mengen der „intelligiblen Zufälligkeit“ herausgehoben und erhöht, daß es im Hinblick auf diese Idee der „Zusammenstimmung“ erfunden ist, daß sein Schöpfer diese Weltidee vor Augen hatte, als er an die Gestaltung des Auftrages oder der eigenen Vorwürfe ging, es wird dadurch „schön“ (Alberti) oder erhält „die gewisse übereinstimmende Anmut“ (Vasari). Die Nahrung von jener Amme gibt ihm die unerschöpfliche Fülle, die jedes „wahrhafte Kunstwerk“ bietet; ebenso aber auch der „Bau“ der Urzelle oder ein Ausschnitt aus der Lüneburger Heidelandschaft, so daß „das freie Spiel der Kräfte unseres Gemütes“ aufs kräftigste davon aufgerührt wird und es jedem seine Gaben zu bringen scheint, jeder sich daran satt sehen kann auf seine Weise. Darum werden auch alle Geschmacksstreitereien einem gewissenhaften Ästhetiker ein Spott sein, und die Aufgabe des Kunsterklärers wird daraus ihre Überzeugung und darin ihr Ende nehmen, daß er jene „concordanza di gratia“ erkennt und seine Mitstrebenden sicher dahin leitet, daß sie auch ihrer inne werden.

„Formalismus“!

Man wird gegen diese Deutung des Kunstgenießens und -schaffens den Vorwurf des unverbesserlichen Formalismus erheben und auch sagen, daß das wohl eine Ästhetik für die Sansovino, Ammanati und für Vasari, ja für die erbitterten Gegner Michelangelos, die ganze „Sangallische Sippschaft“[1]), und des Meisters Schüler und Gehilfen sei, nie aber für diesen Meister selbst. Dem Formalismus aber glaubt man ohne weiteres und unterschiedslos („akademische“) Leere und Kälte und seinen Werken ein Dasein allein für die Anschauung be-

anstanden zu müssen und — zu dürfen. Für jetzt mag nur entgegenbemerkt werden, daß auch dieser Versuch, wie jede deduktive Begründung ästhetischer Arbeit in Kunst und Genuß, einem solchen Angriffe ausgesetzt sein wird und sein will. Erst muß noch das dritte Denkmotiv herausgehoben werden aus den naiven Bemerkungen der Jünger über Michelangelos Gedanken von der Kunst, von dem wir uns einen großen Lerngewinn versprechen. Möglich, daß sich danach der Widerspruch der — soll ich sagen: Realisten? Naturalisten? oder Psychologen? — noch verstärkt wiederholt.

Die Kunst soll „symbolisieren".

Nehmen wir den Vorwurf der Psychologen gegen den Kunstformalismus zum Ausgangspunkt dafür. Als einer seiner gewaltsamsten Verfechter wird C. Fiedler uns vorgestellt[1]). Und in der Tat, man muß erstaunen über diese Fähigkeit, zu abstrahieren, abzusehen von allem mittleren „Stoffe", allem Inhalte, was man so gemeinhin „Idee" nennt, zumal in Kommentierungen des Dramas. Man sieht es dem Buche an, daß es in der traurigsten Zeit deutscher Kunstübung entstand, aber die Kehre zu kurz nahm und darum sich überschlug — nach der Ansicht der Psychologen: Die bildende Kunst sollte aus der dienenden Stellung der Illustrationsarbeit befreit, zu ihrer selbständigen Würde zurückgeführt werden. Diese Aristokratisierung der Kunst wurde unter dem unbesonnenen Kampfrufe „l'art pour l'art" in Überstürzung unternommen. Die erste, die immer negierende Abhilfe war sozusagen gegeben, lag in der Natur der guten Sache: Abweisung aller Selbstbeimischung, Unterdrückung jedes Assoziationsgelüstes; damit: Beschränkung der Kunst auf sich selbst und genaue Einstellung des Genießenden auf das „Künstlerische". Dazu gehört allerdings schon eine bedeutende Kultur, d. h. Disziplinierung des Geistes. Und daß man solche nur dem Künstler zutraute[2]), mag als eines der vielen übermütigen Standesvorurteile hingehen, die sich ja immer auf des alten Sokrates Maxime: ein jeder betreibe das Seine, zurücklehnen mögen. Nur wird dabei vergessen, daß ein jeder Mensch Künstler ist — indem er symbolisiert, „nur" in sinnlichen Bildern „nur" Ideen ausdrücken kann. Von hier an stimme ich völlig mit dem inkriminierten „Formalisten" Fiedler überein. Freilich soll die Kunst nicht dazu dienen, geschweige denn sich darin erschöpfen, die Mysterien der Kirche zu symbolisieren oder die Forderungen der Moral und die Ereignisse der politischen Geschichte. Aber sie soll immer Sym-

bole geben: Symbole der Vollkommenheit, und sie wird immer ein Gleichnis sein der reinen Menschlichkeit.

„Musikalische" Gestaltung und Phantasie.

Und aus dieser parteipolitischen Erwägung erwachsen zwei Bedenken gegen die „Kunst für die Kunst": Wird sie nicht bei folgerichtigem Innehalten dieses Programms in einen verhängnisvollen Bund mit dem anderen Stoffe, dem Material, hineingedrängt werden, in welchem sie alsbald in ein Abhängigkeitsverhältnis vermittels der durch seine Natur bedingten Technik geraten muß? Wird nicht dann allmählich eine Verengung des Kunstbetrachtens, der Ästhetik auf das Gebiet der Stoffstruktur und -behandlung und der ornamentalen und Ausstattungskunst eintreten? Und zweitens: Ob nicht infolge des Mangels an Interesse am eigenen, immer restringierenden Gegenstande diese „bildende" Kunst leicht in das Gebiet einer anderen überströmt, und zumal in das der Musik? Also: Nach der einen Seite scheinbare Freiheit der „*Phantasie*", mit vielen schweren Einbußen erkauft; nach der anderen der „Übertritt in die andere Art", ein arger „Kunstfehler", der infolge des Mangels an Halt für die Phantasie fast unvermeidlich ist. Statt der Sicherung und Kräftigung ihrer und des Urteiles, die man von der scharfen Betonung der „Anschauung" als einzige Entschädigung für den Verlust an „Leben" im Formalismus erwartet, wird man in beiden in eine Verschwommenheit und Unklarheit gedrängt, die man dann gerne „musikalisch" nennt, weil in ihr am ungehemmtesten die Formphantasie sich ausspielen könne. Vielleicht aber ist es gerade die Musik, an welcher der Ästhetiker am deutlichsten die Verhältnisse von Idee und Phantasie und Anschauung und Inhalt beobachten kann.

Die „sinnliche Anschauung".

„Der Gedanke, wie er ihn in seinem Innern schuf", wird in allen Künsten das ein Ganzes Gründende und mit der Idee der concordanza Beherrschende sein, sogar — oder erst recht! — in der schnell dahinfließenden Musik, und sogar für ihren Hörer. Dann erst darf der Schaffende in das unerschöpflich quellende Gebiet der Phantasie eintreten, wenn „er weiß, was er will". Hier werden die unendlichen Möglichkeiten des Einzelausdruckes der Idee aufgesucht, hier ist der Ort der Skizzen, aus denen man darum die Vielgestaltigkeit der Erfindungskraft des Künstlers im Durchforschen seiner Idee bewundern kann, das allmähliche Werden der „*sinnlichen Anschauung*", wie es schließlich zur endgültigen Festlegung im Karton, Ton- oder

Holzmodell, der Partitur und der letzten Fassung führt, in der Auswahl nach der Gesetzmäßigkeit der „Formen der reinen Anschauung".

Ästhetische und teleologische Betrachtung. Dies wäre der Versuch eines „Psychologismus" formalistischer Ästhetik, vielmehr kritischer Ästhetik, und der Leerheit und Kälte nur insoweit zu zeihen, als man dem transzendentalen Realismus Herzlosigkeit für die „Wirklichkeit" Schuld geben könnte. Daß er allein auf die Erklärung der bildenden Kunst, allenfalls der Kunst überhaupt, nicht aber der Naturbetrachtung anwendbar sei, kann nicht gelten nach dem Vorhergesagten und aus Albertis und Michelangelos Naturanschauung Angeführten [1]). Man könnte meinen, es werde ihm der Boden entzogen mit dem Vorwurfe: Jene Idee der Vollkommenheit sei, wenn logisch erdacht, doch ästhetisch nicht verwertbar; denn es werde aus der ästhetischen eine teleologische Betrachtung von dem organischen Zusammenhange der Teile im Ganzen. Dementsprechend sei die ganze Darstellung des Herganges des (künstlerischen) Schaffens nicht ästhetisch nachgefühlt, sondern der Erkenntnistheorie entnommen, logisch erschlichen. Daher die traurige Stellung der Phantasie, welche doch vielmehr für die künstlerische Arbeit die Urkraft sei, wie das Gefühl für den Genießenden (wo bleibt das?), nicht nur eine Vermittlerin zwischen Plan und Füllung. Und daher die völlige Verrückung der „Anschauung", die doch ein und alles in der Ästhetik sei [2]).

Dem grundstürzenden Vorwurfe gegenüber darf erinnert werden, daß die Idee der Vollkommenheit so gut und schlecht wie irgendeine, wenn sie nicht dem Verdachte des „schwärmenden Idealismus" anheimfallen soll, logisch entdeckt sein muß. Ferner, daß dieselben und keine anderen Wege Alberti zu ihr geführt haben. Denn auch er geht von dem psychologischen Problem aus: Wie es komme, daß dem einen das Weib gefalle, dem anderen jenes begehrenswert erscheine, und kommt zur Schlichtung der Schwierigkeiten bei seiner Idee der convenienza an. Diese soll nun die ganze Richtung der Betrachtung ins teleologische Gebiet verrücken? Gewiß ist das Reich der beschreibenden Naturwissenschaft ein Grenzgebiet zwischen Erkenntnistheorie oder mathematischer Naturwissenschaft und Ästhetik, und darum wurde der große „Kritiker" Kant noch fast gezwungen, die letzten zwei zusammen unter der Absicht einer Analyse der „Urteilskraft" zu behandeln. Und in der Tat ist beider tiefstes Interesse gleicherweise dem Problem der Organisierung in immer weiteren und

weiteren Umfassungen zugewandt. Aber man darf doch ja nicht vergessen: Was in der teleologischen Naturbetrachtung nur ebenso wie in den anderen methodologisch trennbaren Geistestätigkeiten Hypothese für Beobachtung und Schluß ist — immer unter der Wertkontrolle der Erscheinungen — das wird hier, in der ästhetischen Betrachtung, als das Kraftzentrum genommen werden müssen, woran der Wert und die „Haltbarkeit" der Erscheinungen der Phantasie gemessen, eingepaßt oder verworfen werden. Und indem die künstlerische Idee als solches bezeichnet wird, soll damit ausgedrückt sein, daß nicht nur „das Vergnügen an der äußeren Zweckmäßigkeit" (heißt das: „gut zu etwas?") in ihr lebt, sondern das völlige Bewußtsein sich regender Kräfte in ihr wirken muß.

Das Suchen nach der tieferen Bedeutung der Erscheinungsform.

Daraus ergibt sich aber, daß man durchaus damit nicht einverstanden sein soll, daß „die ideale Anschauung in gewissem Sinne ihren Gegenstand tötet", wie Vischer an einer mißverständlichen Stelle sagt[1]). Es müßte denn sein, daß Vischer hier den unkritischen, den „schwärmenden" Idealismus zu Worte kommen lassen wollte. Der kritische platonische oder kantsche kann sich nie zu jener scharfen Scheidung von toter Form und lebendigem, dynamischem Inhalt verführen lassen, nicht einmal in der exakten Naturwissenschaft. Und darum gibt es auch für ihn zwischen dieser und dem Felde der „Urteilskraft" keine Schranken, sondern nur Grenzen; die Scheidung ist eine methodologische zur Erleichterung der Arbeit, nicht zur Entfremdung der Arbeitenden gemacht. Die reine Wissenschaft ist sich mit der oben geforderten Bescheidung nie im unklaren darüber, daß sie „nur" Ideen erarbeitet, daß ihre Methoden ihr Problem von außen bearbeiten; in der beschreibenden wird endlich im Schlusse das Urteil von dem, was wissenschaftlich zu erarbeiten möglich war, auf das mit diesem Wege unerreichbare „Wirkliche" (in Volkelts Sinne) gewagt. Und das ist der tiefere Grund für die in diesem konsequent durchgebildeten „System", dem transzendentalen, erfolgte Vereinigung von Naturgeschichte und Kunstschaffen: Die Anteilnahme am Problem geht in beiden parallele Wege. Biologie und Kunst suchen nach der tieferen Bedeutung der Erscheinungsform; aber es bleibt ihnen beiden kein anderer Weg als der, das individuelle Leben aus der Form zu deuten. Beide trachten im Einzelnen das Allgemeine, Gattungsmäßige wiederzufinden, d. h. noch zu verdeutlichen; die Spielarten und Ab-

weichungen vom Normalen aus den organischen und äußeren Lebensbedingungen zu begreifen. Hier nun ergibt sich durch die Induktion ein immer weiteres und weiteres System der Zwecke mit dem Index der Unendlichkeit, wie es nun einmal das Schicksal der Wissenschaft will, indem es ihr wesentlich ist, daß sie dem Zuge des Werdens folgt. Dagegen soll die Kunst als selbstzeugend für die Dauer sich beschränken auf Ausschnitte und Abschnitte, für die sie dann die ganze esoterische Idee ohne äußere Zweckbeziehungen zu erfinden hat: sie will „abschließend" sein. Aus jener Forderung und dieser Berechtigung scheint aber doch unwiderleglich die ästhetische Verpflichtung hervorzugehen, das über dem zufälligen, unendlichen, wechselnden Einzelnen der Beobachtung stehende dauernd Wesenhafte der Betrachtung auch aus dem Individuellsten, den „kleinsten Zügen" herauszuarbeiten; das wird immer das Gattungsmäßige sein, das demnach gerade in all dem Fließenden am sichersten den Inhalt festhält [1]).

Phantasie und „Einfühlung".

Mit ihrer Annahme ist aber doch nie und nimmer der rastlos suchenden und versuchenden Phantasie ihr frisch lebendiges Walten verwehrt oder uns ihr Wirken verleidet. Im Gegenteil: hier, im Gebiete der Skizze, des szenischen Entwurfes, erfahren wir von des Künstlers größtem Reichtume, seiner Liebe. Damit versenkt er sich in die Besonderheiten des Naturvorbildes wie des künstlerischen hinein — nur in diesem objektivistischeren Sinne ist hier immer der „Einfühlung" Raum gegeben worden — nimmt ihm sein Geheimnis ab, um es in freier Verwendung, Umgestaltung, Umsetzung in andere Tonart, thematische Umbildung meist bis zur Unkenntlichkeit in seine eigene abgeschlossene Kompositionsidee einzusetzen [2]). „Er brauchte die Arbeiten anderer nur einmal zu sehen, um sie ganz zu behalten und sich ihrer in einer Weise zu bedienen, daß niemand es je gewahr wurde", rühmt Vasari auch von Michelangelo. Der sonderbare Künstler, dessen widerspruchsvoller Charakter den Biographen so viele Mühe bereitet, vernichtete nach Möglichkeit jene äußeren Wahrzeichen von den Mühen der Selbstprüfung seines Geistes; ihm lag daran, nur das vollkommene Werk vorzuzeigen. Nicht das Ringen der Idee mit der Phantasie, der Beschafferin des Materials, erwärmte ihn, erschien ihm das Wichtige: in der Bildung der Idee des Ganzen erweist er sich als der Meister über die „großen und schrecklichen Einfälle". Diese hinderten ihn ja oft, zum Werke die Vollendung zu fügen.

In diesem Ringen wird denn auch die Frage nach dem künstlerisch Wahren zum Austrage gebracht. Wenn schon bisher die Bereicherung, aber auch Mäßigung der Phantasie aus der Natur-„Wahrheit“ geflissentlich betont worden ist, so soll damit keineswegs geleugnet werden, daß die Phantasie berechtigt ist und gedrängt wird, eigene Pfade zu wandeln, ganz eigenen Trieben zu folgen. Und da kann das „Unwahrscheinlichste“, worauf sie verfällt, seine künstlerische Wahrheitsbestätigung erhalten aus jener das abgeschlossene Ganze bildenden Idee, in welchem Bereiche dann eine eigene Gesetzlichkeit mit eigenen „Wahrsprüchen“ gültig ist. Aber es gibt auch schlechtweg abzuweisende Genieschwünge, selbst im breitesten Felde der freiesten (!) Kunstphantasie: der Grotesken. Was unterscheidet denn den Wert solcher auf Blättern des Enea Vico[1]) von denen des Giovanni da Udine? Oder die eine Schlange auf dem Baume der Erkenntnis von der anderen? Was sichert diesen den Vorrang vor jenen, was macht, daß selbst der genießende Laie, nicht nur der erkenntnisstolze Ästhetiker, sich sagt: die eine ist kunstgerecht, die andere nur eine ungeschickte Allegorie?[2]) Einmal ist die Fülle der Gestaltung mit einer Liebe durchgearbeitet und „verpaßt“, daß alles ganz zweifellos an seiner Stelle im ganzen Dekorationsplane sichersteht, und daß man selbst bei genauestem Verfolgen der einzelnen Teile nie auf „Unmöglichkeiten“ stößt. Während in Vicos Blättern die Ungeschicklichkeit und Leere seines Aufbaues sofort erwarten läßt, daß dieser ärmliche Ideenbildner auch in allerhand unangängigen Einzelerfindungen seine Phantasie sich ausspielen lassen wird. Und wenn wir genauer zusehen — wozu wir uns nicht aufgemuntert fühlen — ist es auch nicht anders. Das andere ist nur ein leichter zugängliches und so lehrreicheres Einzelbeispiel. Wir haben eben alle „den Zirkel in den Augen“, „und das Auge urteilt“[3]). Das — wie auch das Ohr — urteilt über Möglichkeit und Unmöglichkeit in der Kunst; nicht so sehr nach den „Erfahrungen“ in der Naturgeschichte, als vielmehr nach der Gesetzlichkeit der „Formen der reinen Anschauung“ und der auf ihnen ruhenden Naturwissenschaften. „Die Schönheit wird nicht durch Meinung (opinione) beurteilt, sondern es ist in den Seelen eine gewisse Vernunft (Begründung? ragione) eingeboren, mit der wir urteilen.“ „Jene Überlegung, die wir suchen, wird sich erfüllen in diesen drei Dingen: die Zahl, die Gestalt und die Anordnung (numero, figura et collo-

Phantasie und künstlerische „Wahrheit“.

catione; a. a. St.: sito)"[1]). Aus diesen allen zusammengenommen ergibt sich die convenienza, die höher ist als sie. Wenn wir unter „collocatione" alle Probleme physikalischer Anschauung — man gestatte hier den methodologisch wohl ungenauen Ausdruck des Zusammenhanges wegen — zusammennehmen, so können wir die „drei Dinge" als notwendig und ausreichend in unsere allgemeinen vorbereitenden kunsttheoretischen Aufstellungen von Alberti übernehmen. Wir haben dann: die Zahl zur Ordnung und Abgrenzung in der Zeit (im Nacheinander); die Gestalt zum selben Behufe im Raume (im Nebeneinander); und die collocatione zu dem in der gegenseitigen Abhängigkeit (zunächst und zumeist causaler Art) als Bedingungen der Zulässigkeit und Anerkennung, von denen auch die freieste künstlerische Phantasie nicht absehen darf. Möge man sich nicht mißgünstig auf den Vorwurf versteifen: durch solche Bedingungen, die nur ein verständnisloser wissenschaftlicher Realismus aufzustellen fähig sei, werde das edelste Spiel der Phantasie im Märchen, in mythischen Gestaltungen, in der komischen Symphonie, Karikatur u. dgl. entkräftet und vereitelt; selbst die Ingenieurkunst, die Technik arbeite rastlos an der Überwindung jener einschränkenden Gesetze, „Grenzsetzungen"; und da solle die Kunst, die freie Verkünderin der Erhabenheit des Menschengeistes über Zeitlichkeit und Räumlichkeit, nicht voraneilen dürfen, um zu zeigen, was für Kräfte dieser Geist berge und in allzu großer Bescheidenheit verberge hinter Gesetzestreue. Ich meine: man wird doch schließlich zugeben, daß hier nur die Beschränkung aufgerichtet wird, in der sich erst der Meister zeigt; daß diese scheinbare Maßregelung der künstlerischen Triebkraft vielmehr notwendig ist, um dem Werke ihrer Zeugung das Recht der Dauer zu geben. Wir streifen hier die Lehre vom Transitorischen. Denn so sehr es scheinen mag: wenn die Überlegung auch nahe an die Nachbargrenze zwischen Kunst und Technik hinangekommen ist, die Dauer ist hier nicht im Technischen, sondern im — sagen wir — idealen Sinne gemeint, im Sinne des monumentum aere perennius[2]).

Wirksamkeit der Idee von innen heraus und die innere Proportionalität.

Indem die Idee des Kunstwerkes noch als etwas anderes denn der aristotelische „Formbegriff" (das Eidos), der in der Tat nicht anders verstanden werden kann als „Umriß"[3]), gedeutet und Zentralkraft genannt wurde, kam es zunächst darauf an, die Abweichung dieses Versuches von dem „Formalismus der Oberfläche" — sozusagen — fest-

zustellen, dadurch, daß die Wirksamkeit der Idee von innen heraus, wie organisierend, betont wurde. Bei genauerem Zusehen in Fiedlers Schriften selbst kommt seine ganze langatmige aber sehr feine Deduktion genau hierauf heraus[1]). Aber das ist es nicht allein: diese Zentralkraft wirkt fort und verleiht dem unvergänglichen Organismus Dauer der Anerkennung, Bewunderung; und wenn auch die Meinung, der Geschmack noch so oft und kraß wechselt, wie das keiner wohl auffälliger erfuhr als Michelangelo[2]). Und wie sie befruchtend und belebend auf die Phantasie wirkt, sie zunächst einmal in Tätigkeit setzt, so sind ihr auch jene „restringierenden" Momente der reinen Anschauung unentbehrlich, damit sie nicht ins Gestaltlose und damit Gehaltlose ausschweife und dann nicht sowohl „für die Kunst" nur, sondern vielmehr gar einzig für ihren Künstler da sei. Daß hierbei nicht vom Übermute des Mathematikers gegenüber dem Künstler die Rede sein kann, braucht doch nicht erst versichert zu werden; auch Alberti, der einen Kanon für die reine menschliche Gestalt ausmißt, wie es nun einmal seit Polyklet gebräuchlich war, und der das „Netz" zur Übertragung vom Karton in die endgültige Form erfand, war sich der Inkommensurabilitäten und Imponderabilien an ihr sehr wohl bewußt[3]). Er aber, wie Leonardo, Pomponius Gauricus, Luca Pacioli, Michelangelo[4]), Vasari und noch Lod. Dolce[5]) — wo nahmen sie das Maß her? Aus dem Körper selbst; ein Teil Kopfhöhe oder Gesichtslänge wurde als Einheitsmaß für die betreffende Gestalt angenommen, jedes andere Maß in den einfachen Verhältniszahlen ausgedrückt. Und gerade Albertis Netz gibt die Möglichkeit, jene Strecken, die man nicht wie die Hauptpunkte einfach nach Proportionsrechnung messend übertragen kann, nach freier Abschätzung in das umschreibende Quadrat einzutragen. Wenn Condivi, d. h. also Michelangelo, Dürers Bemühungen zu geringschätzig beurteilt mit den Worten: er „handelt nur von den Maßen und der Verschiedenheit der Körper, über die man keine bestimmten Regeln aufstellen kann"[6]), so steht hier gegen den Maler der Plastiker mit seinem schon mehr ins Physikalisch-mechanische umgesetzten Interesse, das ihn zur Anatomie treibt, „um die Grundformen und Verbindungen der Knochen, Muskeln usw. zu sehen, die verschiedenen Bewegungen und alle Stellungen des menschlichen Körpers kennen zu lernen . . ."[7]). Dazu kommt bei Michelangelo schon besonders die neue Prägung der Einheitsidee: von innen heraus

zum Ausdrucke — ganz der vorher vertretenen Leistung der Idee als „Zentralkraft" entsprechend — wie sie gegenüber der des mehr in sich ruhenden nach außen abgeschlossenen Seins, welche das Ideal der Hochrenaissance darstellt, das Typicum des Barockgefühls wurde. „Über das, was das Wichtigere wäre, über die Stellungen und Gebärden des Menschen, sagt er (Dürer) kein Wort"[1]). Darüber plante der Meister ein Werk „nach einer von ihm durch lange Erfahrung gefundenen sinnreichen Theorie". Das sind aber — zumal im Kunstwerke des Plastikers — die Wirkungen jener „Zentralkraft". Wenn er also auch zu sagen pflegte, man müsse den Zirkel in den Augen und nicht in der Hand haben, so besagt das genauer besehen doch nichts gegen eine Anerkennung der Verantwortlichkeit des Künstlers vor jenen drei Forderungen des Alberti durch den eigenwilligsten Bildner in der Kunstgeschichte: die Autorität wird von ihm statt den „rein mathematischen" in diesem Falle der dritten, der „collocatione", zuerkannt.

Die „Venus im Kiesel". Eine hübsche Anekdote ist uns von Michelangelo aufbewahrt[2]): Als ihn ein Freund vor der Statue der Nacht bewundernd fragte, wie er solche Kunstwerke habe erschaffen können, antwortete er mit echt sokratischer „Ironie": „Erschaffen habe ich das gar nicht; die Statue, welche ihr da seht, war schon in dem Marmorblocke, und ich habe damit weiter gar keine Mühe gehabt, als daß ich die kleinen Stücke abgeschlagen habe, welche ringsherum waren und sie so dem Blicke verbargen . . . Ich versichere euch: es gibt deren nicht einen einzigen, in welchem nicht irgendein Bild oder Statue drin steckt. Nur kommt es darauf an, sie deutlich zu erkennen, damit man ja nichts von der Statue abschlage, anstatt das wegzunehmen, was um sie herum ist, was sie bedeckt und dem Blicke entzieht. Denn hier ist das Zuviel ebenso gefährlich wie das Zuwenig. Wer sich indessen darauf versteht, für den gibt es nichts Leichteres als dies." Auf das Platonische braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden; das ist im ersten Kapitel genügend aufgezeigt. Der französische anonyme Archäologe, der sie uns berichtet, fügt mit verständnisvollem Lächeln hinzu: „Jetzt sucht der Narr in jedem Kiesel eine Venus". Richtig herausgehört wird der Sinn folgender sein: Nicht das Spiel der Phantasie ist das Außerordentliche im Schaffen des Künstlers; in Einfällen mag es wohl leicht ein anderer anschlägiger Kopf mit ihm auf-

nehmen[1]). Aber das „deutliche Erkennen" davon, wo und wie es seine Stelle im (gegebenen) Raume gewinne, wobei ein jedes Zuviel wie Zuwenig verhängnisvoll wird, das vorauszusehen, zu berechnen, dazu gehört eben Meisterschaft, ja Künstlerschaft; dazu gebraucht man den Zirkel im „hineinschauenden" Auge. Nachdem dies sein Geschäft vollbracht hat, ist die Ausführung weiter nichts Erhebliches mehr. Wenn ihr Verständnis so richtig gestellt ist, dann bedeutet die Anekdote eine ungesuchte Bestätigung dafür, daß der im Vorhergehenden gemachte Ansatz nicht willkürlich dem Verfahren der Wissenschaft nachgeahmt sei, sondern sich ergeben hat aus der absichtlosen Betrachtung der Werke, der Vorbereitungen dazu und der Gedankenäußerungen der Meister in einer Periode, in der sich allmählich ein bewußtes Schaffen und Fördern von Problemen auch bei den Künstlern nachweisen läßt.

Irrationalität der Proportion und „würdiges Gutdünken."

„Aber er beschäftigte sich auch mit Perspektive und mit der Baukunst."[2]) Und es ist offenbar, daß in jeder räumlichen Gestaltung — in der ideellen merkwürdigerweise noch gewisser als in der realen — die exakteste mathematische Bindung das Wesentlichste zum Gelingen des künstlerischen Planes beiträgt. So wenig hier die Architektur als die einzige raumbildende Kunst angesprochen werden soll, ebensowenig will behauptet werden, daß ein Architekturprospekt Pieros dei Franceschi[3]) deswegen ein wollwichtiges Kunstwerk sei, weil der „Herrscher"[4]) der mittelitalienischen Perspektivlehre ihn ohne Fehl gezeichnet hat. Ja, es soll zugegeben werden, daß vielmehr erst das feine Lichtempfinden und Farbengefühl dieses Bild über einen anstatt eines Modelles dienenden Bebauungsplan — und damit vielleicht doch über das Schaffensniveau des Architekten Luciano de Lauranna — erhebt. So sehr sich nun Vasari dem Preise des Piero del Borgo um seiner mathematischen Studien und Kenntnisse willen anschließt, so sehr meint er seinen Landsmann Paolo Uccello darob tadeln zu müssen, weil er sich nicht „soviel mit Menschen und Tieren beschäftigt wie mit den Problemen der Perspektive", „seinen Verstand mit ihren Schwierigkeiten zu sehr belastet habe" und daß darum „alle seine Arbeiten nicht mit der Leichtigkeit und Anmut geschaffen seien, die die Künstler erreichen, die mit Maß und Überlegung und Verstand zu Werke gehen, und gewisse Kleinigkeiten beiseite lassen"[5]). In dem Sinne, wie sich auch Luca Pacioli über die Anwendung seiner

Proportionsmessungen — nach Vitruv[1]) — selbst beschränkend ausspricht,[2]) ist auch hier die Handhabung der Perspektive gemeint, ganz im allgemeinen der Mathematik — als der Formenlehre der reinen Anschauung — auf die Kunst, „zur Orientierung im Fühlen". Schmarsow tadelt mit demselben Rechte — aber mehr Folgerichtigkeit als Vasari oben — an Mantegna und sogar an Pietro die Härte und Kantigkeit der Gestalten auf Grund ihrer allzu genauen Konstruktion im mathematischen Raume[3]). Aber es läßt sich doch nicht leugnen, daß von der Anlage des künstlerischen Raumes in der Malerei, aber auch in der Plastik und Architektur, welche Anlage nun einmal Aufgabe der Linienperspektive ist, im Grunde auch die Luftperspektive, welche die Disposition und Abwandlung von Licht und Farbe behandelt, abhängt[4]).

II.

Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit als Maximen der „unfreien Kunst".

Man kann da wohl einwerfen: Sobald die Perspektive in der Baukunst eine Rolle zu spielen beginnt, macht diese sich Errungenschaften ihrer edleren, reicheren Schwester zunutze. Sie hört dann eben auf, im wahren Sinne spezifische Raumbildnerin zu sein, sie wird „dekorativ" und Flächenkunst, d. h. „malerisch". Hier müssen wir uns darauf beschränken, an die früheren Anmerkungen über Wahrheit, Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit zu erinnern. Denn der Vorwurf, den man damit der Baukunst macht, gründet sich auf die Vorausnahme, daß sie dann, statt Wirklichkeit zu schaffen, auf künstliche Täuschungen sinne, ein Verfahren, das, wenn einer Kunstübung, gerade ihr wenig anstehe. Wenn die Malerei als die freieste der Künste, die nur und immer auf Erweckung des — „schönen" — Scheines ausgehen kann, sobald sie aus der Periode des rein abstrakten zweidimensionalen Bildens heraus ist, auch mit der ganzen Heiterkeit der befreiten Kunst ihre Mittel bis zur Fähigkeit der Täuschung entfalten darf — der Architektur muß so etwas ihrem Wesen nach versagt bleiben: Als mitten im Ernste des Lebens stehend, ist sie dessen Forderungen und Bedürfnissen verpflichtet, von seinen Bedingungen abhängig, und dafür ist sie an die Gesetze und Erfahrungen der Natur und der Wissenschaft gebunden: Sie soll also unter allen Umständen Wirklichkeiten schaffen und muß wahr sein. Man sehe nur wie z. B. schon die Griechen dieser Wahrheit zuliebe sogar unter Zuhilfe-

nahme von Maßregeln, die auf optische Täuschung berechnet waren, die durch solche hervorgerufenen Unwahrscheinlichkeiten in der Ansicht eines Tempels auszugleichen strebten[1]). Das sind aber Beschränkungen, die von keiner strengsten Ästhetik der freien Kunst auferlegt werden können; die Architektur verfällt somit dem Bannkreise der unfreien Kunstübung, sie sinkt doch in den Rang des „Kunsthandwerks", dessen Benennung in der aus dünkelhafter Selbstüberhebung der anderen geschaffenen Unterscheidung neu konstituiert worden ist, oder der „technischen Künste" herab[2]).

„Schönheit an sich" und als „Zierde".

Nach Alberti muß der Architekt wohl alles, was dem Bauwerke unerläßlich ist, verstehen; worin er drei Teile unterscheidet: die Erfüllung der Forderung von Zweckmäßigkeit, Dauerhaftigkeit und Eignung zu Erquickung und Genuß. Aber zur Erfüllung des zweiten Erfordernisses hat er seinen Werkmeister; auch zur Erreichung des ersten in Ansehung der bloßen Nützlichkeit. Sie handelt er in den ersten fünf Büchern mit aller Gründlichkeit und offenbar in einem Gusse ab. Darauf aber, an dem Punkte, da er in die Betrachtung des dritten Erfordernisses eintreten soll, wird er ängstlich ob der Schwierigkeit der Aufgabe, den Grund der Schönheit aufzusuchen, und zaghaft in der Durchführung[3]). „Was die Schönheit an sich sei und als Zierde und was der Unterschied zwischen ihnen, können wir vielleicht besser begreifen als in Worten aussprechen"[4]). „Die Dinge, welche die Einmütigkeit und Festigkeit der Vereinigung der Teile bilden," — als welche schließlich Zahl, Gestalt, Lageverhältnis erkannt wurden, die Forderungen der Übereinstimmung[5]) — „zu suchen und auszuwählen in jedem Teile der Natur ist schwierig, aber besonders zweifelhaft (im Erfolge) in der Architektur, welche aus so vielen Teilen besteht, deren jeder seinen eigenen Schmuck heischt"[6]). In Sätzen wie diesem ist es interessant zu beobachten, wie liebenswürdig da die ganze Tiefe platonischen Forschergeistes, der das Wesen in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu ergründen sucht, neben der frischen Einfalt in der Begründung der Schwierigkeiten, die sich aus der Neuheit der Problemstellung erklärt, lebt. Denn daß er, der griechisch-platonistisch inspirierte Renaissancegeist, sich innerlichst doch dem römischen Vitruv weit überlegen fühlt, das zeigt bei aufmerksamem Durchlesen des Buches allenthalben die Art, wie er ihn nur neben anderen Gewährsmännern aus seiner ungeheuer

umfassenden Belesenheit anführt und immer das Hauptgewicht auf seine eigenen Denkmalstudien legt[1]). Besonders zeugt davon jenes cap. 1 l. VI, in dem er über die Schwierigkeit — aber auch Notwendigkeit, eingesehen besonders an der Hilflosigkeit Vitruvs gegenüber den ihm vorliegenden griechischen Fachausdrücken — der Neuprägung von italienischen Fachausdrücken klagt[2]). Ganz anders ist das in den Schriften des Giac. Barozzi da Vignola, des Palladio sogar und des Scamozzi, auf deren Schultern die oberdeutschen Architekten, wie Furttenbach, alle stehen.

Schönheit im Zweckbau. Ein Gegner wie E. v. Hartmann könnte aber auch aus dieser Anführung einen Strick drehen und behaupten, selbst Alberti habe schon den Beruf der Schönheit — und damit der Kunst — in der Architektur und am Bauwerk nur im schmückenden Beiwerke gesehen, wobei er dann für nötig befunden habe, auf die Wichtigkeit des Zusammenstimmens — was etwa Dolce „das Angemessene" nennt — für die gute Wirkung zu dringen. Sieht man aber an der angeführten Stelle genauer zu, so findet man eine kurz und gut aufklärende Bemerkung von größtem methodologischem Werte zugleich: „. . . ich will meiner Anordnung folgen — der gemäß „wir etwas suchen, dem ähnlich, was die Körper mit beständigem und gerechtem Gefühle der Übereinstimmung zusammenhält" — die Schönheit nämlich — „ohne zu wiederholen, in welcher Weise man von der Erkenntnis der Einzelnen (cognitione delle parti) zur Erkenntnis des Ganzen gelangt"[3]). Dadurch werden wir erinnert und angewiesen, daß er von jenem 6. Buche an, wo er im zweiten Kapitel „der Kürze halber" eine Definition von Schönheit aufstellt, in sauberster Induktion das Problem durcharbeitet nach all seinen Teilerscheinungen, in exaktester Führung der Untersuchung ausgehend — ganz nach dem damals allgemeinen Gebrauche — von der Empfehlung des verhandelten Gegenstandes vermöge seines sogenannten „praktischen" Wertes[4]): Die vaghezza = Ansehnlichkeit des Werkes trägt nicht wenig bei zur Annehmlichkeit (comodo) und Dauer desselben (perpetuità). „Denn wer wird leugnen, daß es genehmer sei in ein Haus einzutreten, worin die Mauern geschmückt sind, als wenn sie roh sind? . . . Die Schönheit wird auch vor Feinden es erreichen, daß sie, die Wut mäßigend, ihm keine Beschwerden geben[5])." Welch eine Höhe von Kulturbewußtsein in dieser selbstverständlichen Aufforderung zur Andacht

vor der Kunst! Bei den Landsleuten des Vitruv und seinen italischen Vorgängern, den Realpolitikern, fand sie Alberti nicht; das war wieder griechische Denkweise, womit er sich erfüllt hatte[1]). Der Wortlaut kann den Widersacher nur abermals bestärken; aber es wurde schon gesagt: das ist nur Einleitungsphrase. Von da an wird in den einzelnen Fällen der Verwendung der Baukunst überhaupt, die im vorhergehenden Teile aus der Konstitution des Gemeinwesens entwickelt worden waren, nachgewiesen, wie der Zweckbau schön zu gestalten sei. Dabei geht er von der Bildung der Teile, insofern sie den Raum umhegen, d. h. sofern sie der von innen gestaltenden „architektonischen Idee“ dienen, keineswegs vom Außenbau oder von der Vorderansicht als den Schaustücken aus, um daran die Durchbildung des Umschlossenen durch Einteilung zur Schönräumigkeit und die Vollendung der Gesamtkomposition unter dem Gesichtspunkte reiner Schönheit durch entsprechende Deckenbildung zu entwickeln.

Architektur und Musik.

Hier gibt das Zweckliche in der Aufgabe dazu den Anlaß, lediglich durch das Wirken der Idee der Schönheit von innen heraus ein geschlossenes Kunstwerk von nur in sich gebundener Einheit, von ganz unabhängiger Reinheit — und was hat die Ästhetik und Kritik anderes an Bestimmungen für die Wertung eines menschlichen Erzeugnisses als freier künstlerischer Leistung! — zu erzeugen. So sind Albertis zehn Bücher über das Bauwesen nach ihrem meisterhaften Aufbaue, wie durch den Wert tief eingehender Forschung auch ohne Kommentar geeignet, sowohl den schnöden Verdacht erschlichener Würde von der Baukunst abzuheben, wie auch endlich zum Verständnis zu bringen, weshalb in diesem Kapitel die Betrachtung scheinbar eingeschränkt worden ist, und gar auf diese illegitime Tochter der Phantasie. „Auch das Bauwerk ist wie ein Lebewesen und deshalb müssen wir, wenn wir es bilden, die Natur nachahmen.“ Aber es ist im Grunde nur die „convenienza, d. i. die führende und vollendete Naturidee, die in bewundernswerter Weise von der Architektur befolgt wird, da sie sie als Würde, Anmut und bestimmende Macht (auttorità) am höchsten schätzt“[2]). Diese Gefühlswerte sind es denn auch, welche zumal die Baukunst in einer Reinheit und in einer ganz anderen Art von Freiheit als ihre Schwestern, denen wir sie nun — wenigstens! — ebenbürtig setzen dürfen, der Natur absieht und nachbildet,

daß sie gerade die besten Möglichkeiten bietet, wenn man nach der ästhetischen Bildung einer Zeit forscht und nach der Bildkraft ihrer künstlerischen Ideen, reine Ergebnisse zu erzielen. Sie hat dafür die gleichen Vorteile vor den anderen Künsten des Nebeneinander wie die Musik vor denen des Nacheinander. Die Anzahl der Ausdrucksmittel der convenienza ist für beide die gleiche, sogar das erste und dritte, Zahl (numero) und Zusammensetzung (collocatione), sind die gleichen, nur daß an Stelle der räumlich extensiven Gestalt (figura) das zeitlich intensive der Stärke zu setzen wäre. Daß ich mich mit Setzung dieser Gleichung aufs Waghalsigste dem — berechtigten? — Vorwurfe des Formalismus aussetze, ist mir wohl bewußt[1]): Immer wenn Ästhetik sich auf Musiktheorie und -erfahrung zu beziehen oder gar zu gründen versucht und bekennt, dann erhebt sich das Geschrei der eingeweihteren Kunstkenner: das ist Mathematik; „Mathematisierung des Schönen[2])", des Gefühls, ist aber noch immer unerhört gewesen! Und besonders bedenklich wird dieses Bemühen da, wo man der Analyse eines „Stiles" nachgeht, der sich mit Worten wie „Verwilderung und Willkür" charakterisieren läßt[3]).

Verhältnis von Naturgesetz und Naturgefühl.

Zunächst und auf den letzten Punkt der Vermahnung wäre zu erwidern: Es ist unzulässig für eine besondere Stilperiode allein eine ästhetische Begründung zu suchen oder beim Suchen nach ästhetischer Begründung von Kunstkritik auf eine bestimmte besonders Rücksicht zu nehmen. Dann aber: eine wirklich ästhetische Betrachtung wird, insofern sie wissenschaftlichen Wert beanspruchen will, nicht mit Gunst und Abscheu des Ästheten arbeiten und „werten", sondern ihr Wert wird darin bestehen, daß sie ihre Grenze zu finden weiß; wodurch sie sich davor bewahrt, durch ihr Urteil sich am Kunstbilden beteiligen zu wollen, und sich auf ihre wissenschaftliche Aufgabe beschränken lernt: das Verhältnis von Naturgesetz und Naturgefühl in jedem Falle mit gleichem Interesse zu beobachten; denn darin möchte ich das Wesen von „Stil" sehen. Wenn sie dann aus der Erkenntnislehre in Erfahrung gebracht hat, daß weder die Naturgesetze noch auch die „platonischen Hypostasen" „irgendwo im Blauen schweben"[4]); daß wir es sind, die sie „erfinden" samt den Formen der Anschauung, um das Chaos der Eindrücke zu gestalten, d. h. zu ordnen, so wird sie nicht mehr den Formalismus des ungerechtfertigten Hineinziehens der Mathematik in die „Rechnung"

mit dem reinen dunklen Gefühl zeihen dürfen; wir benötigen nun einmal jener Hilfe zum Erleichtern des zunächst wohl äußerlichen „Auffassens“ nach der „Einrichtung unseres Gemütes“[1]). Das ist ein Erfordernis, von dessen Wichtigkeit doch wiederum niemand mehr überzeugt ist als die Psychologen, die darüber die umfänglichsten Messungen anstellen. Und dessen Wesentlichkeit sich verschließen zu wollen, bringt, wenn er es tut, auch des „Gehalts“- und „Inhalts“-Ästhetikers System in die Gefahr des Schwankens auf einem Beine. Er wird — wider Willen vielleicht, aber nur zu gewiß — in ein Mißverhältnis zu ganzen Entwicklungsphasen der besonders als solche ausgezeichneten „Kunst“-, wie der Musik- und Literaturgeschichte geraten, in welchem vielleicht mehr als in den Überlegungen des sog. Formalismus der Grund der unbehaglichen Verstimmung der Kunsthistoriker gegen die Ästhetik zu suchen ist; und zu ganzen Kunstzweigen, womit bei den Künstlern wiederum der untilgbare Verdacht gegen die Absicht einer moralischen Überwachung ihrer Arbeit wach erhalten wird. Hier wird er zu einer ungerechten Rangverteilung, z. B. einer hochentwickelten indischen, persischen und arabischen Ornamentierkunst gegenüber, aber auch zur falschen Einschätzung der reinsten Leistungen eines Giovanni da Udine, Perin del Vaga, des Abbate Primaticcio genötigt, die das Entzücken der feinsten Geister der Hochrenaissance waren, wie derer eines Effner, Fr. Cuvillier in der deutschen Rokoko-Kunst. Dort wird er in Schwierigkeiten verstrickt werden der klaren Selbstverständlichkeit des „Aufbaues“ gegenüber in den Bildern der reinen Quattrocentisten von der Schule Mantegnas im Norden an bis hinunter zur umbrischen; wie in den Arbeiten der toskanischen Baumeister von Fil. Brunelleschi bis zu der „Sangallischen Sippschaft“ und all den „vitruvianischen Akademikern“, die von der Gelehrtenstadt Bologna ihren Ausgang nahmen, durch die Jahrhunderte hin bis auf Schinkel, Schadow, Canova und andere.

Die „gewisse Idee im Gemüte“.

Was wird er aber dazu sagen, wenn Alberti sich über den Schmuck von Wand und Fußboden in den „Tempeln“ dahin äußert, „sie möchten reine Philosophie aufzeigen“: die Wände in Bildern und Erinnerungsmalen an große Taten und Szenen das sittliche Gefühl der Andacht suchenden Eintretenden beleben; „das Paviment aber solle in musikalischen und geometrischen Linien angelegt sein,

damit wir allerseits angeregt seien in den Kräften unseres Gemüts"[1])! So weit die Seelen bewegende Macht der — ornamentalen — Linie überschätzen kann eben nur der doktrinärste Formalist oder der zartsinnigste Ästhet! Aber er sagt ausdrücklich, daß das Ornament „eine hilfreiche Leuchte und eine Vervollständigung der Schönheit" sei; die Schönheit sei ein eingeborenes und im Körper verbreitetes Etwas, das Ornament eine gemachte und erfundene Sache eher, als daß es von Natur Form habe. Die Schönheit „ist ein groß und göttlich Ding, an dem sich alle Kräfte von Kunst und Geist erschöpfen, und sie erscheint selten, und es ist nicht einmal der Natur gegeben ein in allen Teilen vollkommenes Erzeugnis zu liefern"[2]). Die Alten „sammelten, soviel der menschliche Eifer vermag, jene Gesetze, die sie befolgt im Erzeugen der Dinge (und übertrugen sie auf die Kunst zu bauen"[3]). Wir sehen hier die begeisterte Zuversicht jener glücklichen Frühlingstage der Vermählung des Menschengeistes mit der Natur ausgesprochen, da jener an der Liebe zu dieser erstarkte zu freien Taten, indem er sich auf sich selbst besann. Wir erinnern uns des vorher angeführten Grundsatzes der Ästhetik: „Man urteilt über die Schönheit nicht durch Meinung (opinione), sondern es ist in das Gemüt (animi) eine gewisse Idee (ragione) eingeboren, mittels welcher wir urteilen"[4]). Denn darin liegt in der Tat die Grundsetzung für die ganze Entfaltung der Macht dieser menschlichen Schönheitsidee über die Natur beschlossen. Wir lesen daraus auch die große Bescheidung des Suchens und Nichtwissens, die echt platonischen Ursprungs ist. Auch Platons „Bildner und Vater dieses Alls nimmt allem Sichtbaren die Regellosigkeit, indem er die Bewegung — nach Möglichkeit — in festen Verhältnissen gestaltet"[5]). Und Alberti leugnet ebenso die Fähigkeit der „Natur" zum Hervorbringen eines vollendet schönen Exemplares, wie alle späteren; das findet seinen stärksten Ausdruck in Dolces früher zitiertem Ausspruche[6]).

Gesetz der Komposition und Idee der Weltharmonie.

Im Widerspiel dazu bemerkt er ebenso ehrlich, daß der eigentliche Grund des Wohlgefallens am einen und des größeren Erfreuens am anderen, wie die Verschiedenheit des Schönheitssinnes bei den verschiedenen „aus einem Etwas entsteht, das von uns nicht gekannt wird".[7]) Diese Erkenntnis führt zur Aufstellung obiger Hypothese. „Mit glühendem Eifer und unglaublicher Sorgfalt" beobachtet er zu-

gleich in Natur und antiken Resten der Architektur die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen auf ihre Ansprache ans Gefühl, und er findet nicht nur eine Bestätigung seiner zuerst unverantwortlich hingesetzten Definition und nun auch eine passende Bezeichnung: „convenienza". Wieder sehen wir, daß die methodischen Führer immer dieselben bleiben bei Alberti (vor 1445), bei Pomponius Gauricus (vor 1509), bei Dolce (vor 1539), wie bei Vasari (1550/51): Natur und Antike als Darstellung derselben, bis die absoluten Vitruvianer entschlossen diese allein gelten ließen in gewissem Widerspruche gegen die „verwilderte Natur", die der Barock pflegte. In dieser convenienza aber können wir das oberste und am meisten Freiheit lassende Gesetz der Komposition erkennen, das im pythagoreisch-platonischen Altertume in der Idee der Weltharmonie seine höchste Reinheit in „mathematisierter Schönheit" erwies. Ob auch hier Fr. Vischer eine „barocke Verbindung von Mystik und Mathematik"[1]) sehen würde? Gewiß hat er es getan; fällt er doch auch auf die aristotelische Auffassung der „platonischen Hypostasen im überhimmlischen Orte" herein, denen er an Leerheit und Seelenlosigkeit die Verhältnisse der formalistischen Lehre vergleichen zu müssen glaubt. Die Mystik kann man ja gut in dem „Architekton" bei Platon, sowie in der „Natur" des Florentiners finden, und es ist aus mit dem ganzen kosmischen Reichtume der großartig konzipierten Einheitsidee der „ragionevole convenienza". Es wird aber dabei — fast möchte man sagen: geflissentlich, um Recht zu behalten mit dem allgemeinen Vorwurfe gegen den „Formalismus" — übersehen, daß er folgerichtig durchgedacht nur schwer sich im Theismus gründen kann. Denn es gipfelt ja in allen Gestaltungen, die er von systematisch denkenden Künstlern erfahren hat, seine abschließende Formulierung in dem Grundgesetze des Organismus. Übersehen wird, daß Platon, der fortwirkende Lehrer dieses Formalismus, der pythagoreischen Lehre von der Harmonie aller Gegensatzpaare seine vereinheitlichende Erweiterung durch Einsetzen der „Weltseele" einfügte, wodurch sein „Weltbau" gleichsam ein lebendiges Wesen wurde. Und es wird ebenso übersehen, daß L. B. Alberti jedes Gebäude auch so ansah.

So feinsinnig die Zusammensetzung jener Weltseele ersonnen ist, zeugt sie gleichwohl von dem unüberwindlichen Bedürfnisse der sinnenfrohen ionischen Griechen — gegenüber dem dorischen, in seinem

Das Auge und das Wunder der Schönheit.

Denken ägyptisch beeinflußten Pythagoras: Schon ihrer Mischung ist Hyle, die Erregerin der Sinnlichkeit und dadurch Begründerin der „Realität" beigesetzt. Die reinen „mathematischen" Verhältnisse, welche die „musikalische" Harmonie begründen, müssen an etwas in die Erscheinung treten und ersehen werden können. Das Auge ist von sieghafter Macht bei Platon[1]) und Plotin[2]) wie bei Michelangelo[3]) und Goethe[4]). Und Alberti zeigt sich wie in manchem Anderen[5]) als geistesverwandter Vorläufer — vielleicht erkanntes Vorbild? — vom Meister der Medicikapelle und des farnesischen Kranzgesimses auch in seiner hohen Wertschätzung des Auges: „Und es sind die Augen, besonders begierig auf Schönheit und Gehörigkeit, darin sehr strenge Richter" — darin nämlich, daß „es in den Formen und Gestalten der Gebäude ein ich weiß nicht was an Auszeichnung und Vollendung von Natur gibt, welches das Gemüt anmerkt, und das sofort sich fühlbar macht, wenn anders es vorhanden ist, und, wenn es ihm mangelt, wunderbar ersehnt wird." „Und ich wüßte nicht Rechenschaft zu geben, weshalb sie eher nach jenem suchen, was da fehlt, statt das an Schönheit zu loben, was sie da sehen"[6]). Das sind höchst abschließende und bedeutsame Sätze für die Erkenntnis der Stellung des eindrucksvollsten Architekten-Theoretikers der Renaissance zu den Problemen, die uns hier bewegten. Zunächst bestätigen sie uns, daß und wie sehr auch für ihn das Auge, der unmittelbare Sinn also, dem Urteile vorsteht. Dann aber gibt er auch hier zu Ende des selben vorletzten Buches im ganzen Werke, in dem er zu Anfang die Bedeutung der Analyse der kritischen Idee für das Wirkungsgebiet — um nicht zu sagen: die Methodik — der Gefühlsgestaltung ausführt, noch einmal, und hier am stärksten, die Ehrfurcht vor dem unbegreiflichen innersten Wesen der Schönheit zu erkennen. Sie steht auch vor dem kalt formalistisch Betrachtenden — und als solchen hat er sich doch mehr als genügend in den vorangehenden Kapiteln erwiesen! — wie ein dunkles Naturwunder, das also gewißlich nicht ausgemessen werden soll oder nur kann; sondern die begehrlichen Augen nehmen es in Andacht und Hingabe auf.

Idee und „Ökonomie" des Werkes. Am bezeichnendsten ist immer die feine psychologische Anmerkung: daß schon den sinnlichen Zeugen eher das Fehlende und die Fehler an der Vollkommenheit auffallen, als das, was wirklich an Schönem geleistet ist. Denn das ist ein Zeichen einmal dafür, daß auch diese

rein psychische Quelle ästhetischer Gegebenheit nicht durchaus dem Formalismus fremd oder verächtlich zu bleiben braucht. Und dann geht daraus hervor, daß eben jene Maxime nicht nur des Kunstgenießens, sondern auch des Schaffens, die Idee der Vollkommenheit durch Entsprechung (convenienza, convenevolezza) — weniger dogmatisch und dinglich als die der Schönheit — eben jener psychischen Quelle gar nicht so fern geschöpft ist; daß sie also nicht errechnet, — nicht „die Schönheit mathematisiert" — und dann nachgeprüft und mit Befriedigung als richtig befunden ist. Vielmehr: wir sehen und fühlen beim Anblicke Befriedigung in der Abspannung des Konfliktes zwischen den Komponenten unserer Urteilskraft — oder wie sich diese Novellistik der Innerlichkeit anders ausdrücken läßt —; viel eher aber das Mißvergnügen am Ausbleiben derselben. Dadurch werden wir veranlaßt nach dem Grunde zu forschen und dann hilft auch einem Schiller die herzbewegende Innerlichkeit der viel beanstandeten und ebenso warm verteidigten Max-Thekla-Episode nichts: Das „unmittelbare" Gefühl kritisiert die Gestaltung des Tiefstgefühlten und sieht sich in seinem Drange nach Befriedigung durch gewaltige Gegensätze enttäuscht und vor allen Dingen aus der Einheit der heroischen weltgeschichtlichen Handlung durch eine Interieurstimmung herausgezogen und dagegen sträubt sie sich: das grausam philiströse Wort: „die Ökonomie des Kunstwerkes" behält doch recht[1]). Sie ist in der Idee des Werkes vorgezeichnet. Und wenn einer seine Phantasie sich in einem Einzelnen verlieren läßt, „sich darein verliebt", dann schwindet beim anderen die Zuversicht und Sicherheit dem Werke gegenüber, es schwindet der Glaube, daß der Meister ihm überlegen sei, dem Werke sowohl wie dem Genießenden; er behält nicht das frohe Bewußtsein, daß er die Idee im Genusse doch selbsttätig erfindet. Da liegt der gründliche ästhetische Unterschied zwischen einem Prologe des Ariost und einer „Exposition" Shakespeares[2]).

III.

Michelangelo ein Formalist in der Komposition?

Daß wir gar nicht so weit von dem Gange unserer Untersuchung abgekommen sind, wird sich alsbald dem geduldig Folgenden zeigen. Auch Michelangelo ist der Vorwurf des Formalismus, ja des Manierismus nicht erspart geblieben. Als erster wagt wohl Lod. Dolce ihm den nachzusagen durch den Mund des Aretino[3]). Aber er blieb nicht

der einzige: auch v. Rumohr[1]) und sogar Jak. Burckhardt[2]) sind jeder in anderer Denkrichtung zu ähnlicher Auffassung gekommen. Hier ist eine andere Ansicht über das Wesen seiner Kunst auszuführen versucht worden, eine fast entgegengesetzte, obgleich schließlich eine starke Bevorzugung der Methodik des ästhetischen Formalismus sich unleugbar durchsetzte, ohne nun eine prinzipielle Unterscheidung zwischen dem Vorgange im Schaffenden und der Tätigkeit des Genießenden auf einmal einzuräumen. Daß aber Michelangelo von gegnerischer Seite mit jenen Bezeichnungen in der Absicht des Vorwurfes beehrt wird, ist ja bei einem Zöglinge Bertoldos, Polizians und Leone B. Albertis nur zu verständlich. Jenes Tondogemälde der Uffizien, die Madonna Doni, in seinem absonderlichen Farbengewande ist in zweierlei Beziehung ein künstlerisches Zeugnis für das Verhältnis der Bekanntschaft und Nachfolge, in dem der jüngere künstlerische Genosse des mediceischen Hauses an der Tafel des Lorenzo zu dem älteren gern gehörten Ratgeber und Theoretiker in allen Sachen der Kunst, dem Freunde Lorenzos noch von Vaters Zeiten her, stand.[3])

Michelangelo und Alberti. Zunächst die schon angedeutete Farbenzusammenstellung von Rosa, Grün und Himmelblau: sie weist direkt auf eine Vorschrift Albertis in seinem Buche „de pictura" hin: „Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinander gestellt erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung"[4]). Das zweite Weitertragende, zugleich das zweite dem genußsuchenden Beschauer störend Auffallende ist die ungeheuer verschränkte Stellung der heiligen Mutter[5]). Auch dazu hat wahrscheinlich Alberti mit seinem Traktate dem lernbegierigen jungen Künstler den Anstoß gegeben, und zwar mit seiner Lehre von den Bewegungen[6]). Sonst würde wohl der junge Meister der ruhigen echt statuarischen Existenz und des einfachsten Ausdruckes einfacher, möglichst rein erfaßter Innerlichkeit nicht so plötzlich auf die Fixierung solch komplizierter Bewegungsimpulse, solcher vielseitiger innerer Triebe verfallen sein. Nicht das äußerliche Zusammenstellen des christlich heiligen Familienidylls mit der antikischen Ringerschule im Hintergrunde ist das Verblüffende an dem Bilde, sondern jenes beinahe transitorische Element der Komposition, das gerade bei dem Bildhauer etwas Außergewöhnliches ausmacht. Und in seinem heißen Drange, alle Möglichkeiten in der geliebten Kunst durchzuprüfen, sich dadurch fortzubilden und

sicher zu machen, ging er dem Wunsche Albertis: „Alle diese (sieben) Bewegungen also sollen im Bilde vorhanden sein“[1]), so eifernd nach, daß er sie in der einen Gestalt der Madonna zusammenbringt. Diese Anspannung der wenn auch mäßigen Bewegung in der Hauptgruppe, die sich von den im freien ruhigen Dasein verweilenden Gestalten des Hintergrundes bedeutsam abhebt, scheint schon hier die Mächtigkeit der Leiber zu bedingen. Und darin dürfen wir gewiß schon so etwas wie eine Vorbereitung des anderen Teiles seiner späteren Geistesgebilde sehen: die Teile und Gruppen des Leibes machen sich aus dem strengen Verbande unter dem Zwange des herrischen Impulses frei zu gefügigen Mitteln der Darstellung innersten stillwaltenden Erlebens. Das ist gerade nicht so gemeint, als ob Michelangelo in diesem Bilde lediglich Albertis Formbildungsvorschriften nachgehangen habe. Der länger Verweilende wird der zusammendrängenden Innigkeit der Hauptgruppe inne — das sieht wohl einem Urteile, nach dem Verfahren der „Einfühlung“ geprägt, verhängnisvoll ähnlich; es wird ihm aber auch ein Verständnis dafür aufgehen, welch tiefe Schau der Künstler in die Fülle des reichsten Gefühles tat, wie er es in seiner ergreifenden Macht im Auge der Muttergottes aufleben läßt, das ihrer Bewegung dem Kinde entgegen folgt. Er wird damit dann auch erfaßt haben, was es ist, das dieses Werk wie alle anderen des göttlichen Meisters davor bewahrt, daß sie „große Trockenheit verraten“. Ebenso muß schon an diesem der Vorwurf des Pietro Aretino, dessen Vater nur der Geist der Oberflächlichkeit oder der Böswilligkeit gegen den Schöpfer sein konnte, zerschellen, sowohl der von der äußerlichen Einförmigkeit als sogar der von der Gesuchtheit der Komposition. In seiner Fortbildung haben wir dem Probleme im vorigen Kapitel nachzuspüren versucht; hier war es gegeben, darauf zurückzukommen, um nachzuweisen, wie auch der historische Formalismus nicht in der Äußerlichkeit seines Ein und Allen, der „Komposition“, verendet ist.[2]) Gab doch auch Alberti schon im Zusammenhange und mittels seiner Auseinandersetzung von der Angemessenheit eine ausgebreitete Affektenlehre und zwar vor der viel kürzeren Aufzählung der „zweiten Art von Bewegungen“, denen des Körpers. Diese sehr geschickte Anlage der Darstellung könnte schon „rein formal“ als Zeugnis gegen Vischers oben angemerkte Verhöhnung des beherrschenden Wertes der Komposition in jedem formalistischen Systeme aufgestellt werden.

Der Zusammenhang zwischen Michelangelo und Alberti kann wohl als erwiesen angesehen werden. Schwierig und sogar unlösbar erscheint hingegen die Frage, wie weit Alberti seinerseits nur von den Künstlern und Theoretikern seiner Zeit im Zusammenhange mit der Praxis gemachte Beobachtungen und Entdeckungen kodifiziert habe; d. h. ob etwa nicht Michelangelo, noch 70 Jahre nach dem weit berühmten Landsmanne, den allgemein umgehenden, in den Ateliers wie an der Tafel im Medicipalaste diskutierten Ideen mit eigenen Versuchen nachgegangen sei. Ganz allgemein wird ja auch Alberti in Abhängigkeit von Filippo Brunelleschi erklärt[1]), dem er mit Worten höchster Verehrung die italienische Fassung des Traktats „della pictura" widmete. Aber von einer Anerkennung gleicher Bestrebungen bei dem älteren Meister ist nicht die Rede, geschweige von einem Bekenntnis der Unselbständigkeit ihm gegenüber; er zusammen mit Donato, Nencio (Lorenzo Ghiberti) und einem Manne von für uns verloren gegangener Berühmtheit werden als die gefeiert, welche ohne Vorbilder den Ruhm des Vaterlandes — als Künstler und Techniker — neu gegründet haben. Und sonst war doch Alberti von großartiger Anerkennung für die Verdienste anderer und Freigebigkeit mit seinen eigenen wertvollsten Gedanken, Erfindungen und Entdeckungen[2]). Auch ist nicht zu vergessen, daß die Alberti seit 1401 aus Florenz verbannt waren und Leone in der Fremde geboren war und studiert hatte, als er, 31 jährig, ein Jahr nach der Rückkehr der Familie in die Heimat den Traktat herausgab; daß er also schwerlich anders als durch briefliche Mitteilungen oder Erzählungen anderer Florentiner hätte Nachricht haben können von Brunelleschis Studien, die doch erst — wie die ähnlichen, aus seinen nachgelassenen Kommentaren ersichtlichen, des Ghiberti[3]) — durch des 20 Jahre jüngeren Paolo Toscanelli optische Arbeiten angeregt sein sollen. Der Traktat zeugt auch von zu eingehenden lang ausgedehnten Beobachtungen und Vorarbeiten, als daß er in einem Jahre hätte entstehen können aus dem mündlichen Verkehre der beiden Gleichstrebenden. Eher gehen die Anfänge von Albertis Bemühungen auf seine Paduaner Vorbildungszeit zurück. Er hingegen wirkte mit dieser Schrift weit hinaus auf die Folgezeit: Piero de' Franceschi und sein Jünger Luca Pacioli sind direkt von ihm abhängig. So ist es nur zu wahrscheinlich, daß Michelangelo bei den von seinem Famulus Condivi in Zusammenhang mit denen zur Archi-

tektur bezeugten Perspektivstudien durch seine stark theoretische Neigung veranlaßt wurde, auch Albertis kunsttheoretische Anschauungen sich anzueignen. Das rein Perspektivische ist für diese Stelle nicht das Belangreiche, wohl aber seine vielseitig gerichteten Studien über Bewegung. In der so übereifrigen Beobachtung am toten und lebenden Körper, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Darstellung — und in dem Wunsche, auch seinerseits ein Werk über seine „äußerst sinnreich erdachte Theorie" von den „Bewegungen und Stellungen des Menschen" und seinen „Gebärden", d. h. den äußeren Zeichen der inneren Bewegung zu schreiben: da scheint doch sehr deutlich die fruchtbringende Anregung aus jenen zu pulsieren. Sieht es nun auch nach den verächtlichen Worten Condivis über Dürers Buch so aus, als ob sein Meister von dem eigentlichen Ideale aller Formalisten mit Alberti, der Bildung der reinen, schönen Verhältnisse, nichts habe wissen wollen[1]), so lehrt doch das von Vasari angeführte Dictum[2]), daß auch er stets während des Schaffens die Wahrung der convenienza (concinnitas) als unnachlaßliche Bedingung für die Tüchtigkeit des Kunstwerkes beobachtete. Nur war sie ihm wohl gerade deshalb wieder nicht der theoretischen Behandlung durch den Künstler wert oder auch zugänglich. Das Darüberhinaus nahm sein ganzes Interesse in Anspruch: Stellungen, Bewegungen und Gebärden. Und daß ihm im Theoretisieren darüber, d. h. im Aufsuchen von tieferen Zusammenhängen und von deren Fixierbarkeit, Alberti voranging, das ist ein bedeutsames Moment für die richtige Würdigung des gewaltig vorwärtsdrängenden Geistes in diesem Zeitgenossen der jungen Frührenaissance. Und Michelangelo war es alsdann, der die Theorie von der Vereinigung der Bewegungen in die Komposition der Architektur hineinzog und dadurch erstmals wirklich die analogische Idee vom baukünstlerischen Erzeugnisse als Lebewesen, die eine Grundlage der architektonischen Schönheitslehre bei dem platonisierenden Alberti gewesen war, in die Erscheinung überführte.

Idee des Kontrastes bei Alberti.

Freilich, von solchen Folgerungen ist bei dem Architekten Alberti noch nicht die Rede, konnte es auch noch nicht sein: er war immerhin Zeitgenosse des Filippo Brunelleschi — wenn auch fast ein Menschenalter jünger (geb. 1404)[3]) — „den der Himmel uns (den Toskanern) geschenkt, um der Architektur, die seit Jahrhunderten vom Wege abgekommen war, neue Formen zu geben"[4]). Solche „Wieder-

entdeckung der guten Architektur" bedeutet ihm und auch noch den späteren Geschlechtern eine ähnliche Ruhmestat, wie die Leistung Cimabues und Giottos in der Malerei. Und die Architektur bedarf naturgemäß zur Entfaltung aller Elemente von Gestaltung und Wirkung längerer Zeit als die Schwesterkünste eben auch infolge der engeren Gebundenheit an die stofflich technischen Seinsbedingungen. Daß aber die gemachten Schlüsse nicht zu kühn und haltlos genannt werden können, das scheint die Formulierung eines zweiten Grundgedankens des Barocks bei ihm zu verbürgen, in der wir genau die vorsichtige Loslösung von dem seinerzeit Gebräuchlichen herausfühlen können. Schon in der Empfehlung jener Farbenzusammenstellung war die Rede vom gegenseitigen Heben der Wirkung, vom Steigern der Wirkung der Einzelfarbe durch Vergleich mit den dazu gestellten, durch Kontrast; und zwar nicht in dem einfachen zweigliedrigen Verhältnisse der Komplementärfarben, sondern in einem Dreiklange[1]). Im Zusammenhange seiner Architekturästhetik findet sich nun eine ähnliche Betonung des Kontrastmomentes an einer Stelle, an der er über das Ornament spricht. Zunächst erhalten wir eine Bestätigung dafür, in wie vertieftem und grundwesentlichem Sinne er „Ornament" verstanden wissen will. Ganz nach unserem Sprachgebrauche des Wortes „Zierde": Der Architekt hat die Aufmerksamkeit zu erwägen, die auf Türen, Fenster, Dach, ja auf gute Anlage der Aborte und Abzugskanäle zu verwenden ist: „obgleich sie nur zur Festigkeit und zum Gebrauche gut zu sein scheinen ... gereichen sie dem Hause zur Zierde und zum eleganten Ansehen". So kommt er auf den eigentlichen „Schmuck" zu sprechen. „Die Art zu ornamentieren soll geschickt und vollkommen sein"; die Ornamente ausgezeichnet, aber sparsam (rari) und wohl verteilt; es soll weniger auf Kostbarkeit als auf Mannigfaltigkeit Wert gelegt werden, ebenso soll darauf geachtet werden, daß nicht das Gegensätzliche nebeneinander zu stehen komme an Wert, Größe und Ausbreitung. Und wenn einige (Ornamentierungen) Schwere und Würde, andere Gefälligkeit und Vergnüglichkeit zeigen, so ordne man alle so an, daß sie in die Wette sich vereinigen zur Zierde des Ganzen; aber die einen können nicht ohne die anderen ihren Wert sich erhalten, da die ansehnlichsten ihren Glanz (erst recht) zeigen, wenn sie weniger Geschmücktes neben sich haben"[2]). Es ist wirklich sehr interessant zu beobachten, wie

der Meister der frühen Renaissance, die wohl gerade gegenüber „der deutschen und barbarischen Art“ „voll seltsamster Einfälle, mit unbeholfenster Anmut und noch schlechteren Ornamenten“ nach „antikischer“ Einfachheit und Gleichmaß im ruhig heiteren Dasein sichtbar rang, die Sparsamkeit des Ornamentes und seine gute Verteilung empfiehlt, sich dabei aber doch der Möglichkeit, ja Unentbehrlichkeit einer Wirkung im Kontrast nicht verschließen kann und dazu die Regel findet: „Die (Ornamente), welche an Gehalt und Beschaffenheit sich unähnlich sind, mögen sich mittels der Beziehung (corrispondentia) angleichen“. Hier ist auch rein ästhetisch-methodisch eine Erweiterung der convenienza eingeführt, welche eine Bedeutung von einer Tragkraft weit über die Anschauungen von Albertis Zeit hinaus beanspruchen darf. Es soll hier nur nachgewiesen werden, wie weit zurück das Bewußtwerden scheinbar erst für die „barocke Stilbildung“ leitender Tendenzen liegt; und wie tief im Schoße der erneuerten Kunst es wurzelte. Es soll nicht gerade behauptet werden, daß an diese früheren Einsichten Leon Battista Albertis sich die Entfaltung jener planmäßig angeschlossen habe.

Albertis historischer Wert als Theoretiker.

So scheint Albertis Stelle eher in der allgemeinen Geistesgeschichte für die Vorbereitung des Barocks zu sein als in der speziellen Kunstgeschichte. Aber auch in dieser hat er einen Posten inne, den man nicht übersehen darf. Wenn es auch peinlich ist, nicht von vornherein sich mit so feinen Beobachtern und Kennern wie H. v. Stegmann eines Sinnes erklären zu können, so muß es doch gewagt werden, den eigenen Weg zu suchen, wenn er auch zu anderem Ende führen mag. Das zusammenfassende Urteil über Alberti scheint doch etwas zu schroff vom Standpunkte des künstlerisch empfindlichen Architekten gefällt: „Nicht freies künstlerisches Schaffen war die Folge seiner gelehrten Studien, sondern akademisches Musikmachen nach fremden Noten“[1]). v. Geymüller hat denn auch in einem später verfaßten Nachtrage sich ausdrücklich gegen die lieblose Besprechung, die in schlecht verhehltem Spotte gegen „einen der ersten Architekten seiner Zeit“[2]) der des Vasari wenig nachgibt, verwahrt und eine würdige Rechtfertigung mit exakten Belegen für den Baukünstler Alberti angetreten, die der Wertschätzung Burckhardts — mehr im Cicerone als in der Geschichte der Renaissance — zustimmt. Es ist aber offensichtlich, daß Vasari seinem Lieblinge Brunelleschi

zum Vorteile — und aus einer allgemein künstlerischen Abneigung gegen das Theoretisieren bei Künstlern — seinem Gewährsmanne, dem Anonimo di Moreni, Antonio Manetti, nicht nur in dessen lobpreisender Ausführung über jenen ganz gefolgt ist, sondern noch einiges sogar im Tone verstärkt hat, wenn auch durch Weglassen von richtigen Ehrenzeugnissen für andere Meister. Muß so schon Ghiberti auch bei ihm alle Verunglimpfungen seines Künstlerruhmes und seines Charakters wieder erfahren, die Manetti dem damals — in seiner ersten Lebenshälfte — noch nicht erstorbenen Parteigeschwätz und -gezänk über die Möglichkeit, die Ausführung und die leitenden Persönlichkeiten bei der Domkuppelwölbung, nachgeschrieben hatte[1]), so verfuhr er bei Alberti nach der letzterwähnten Methode, um ihn dem Brunelleschi nicht im Lichte stehen zu haben. Er ist ein nicht zu verachtender Erzähler, dieser Antonio Manetti; er weiß allerhand Interessantes in seinem Stoffe zu entdecken, es einleuchtend herzuleiten und ist im Sinne einer allgemeinen Geisteskultur ein wohlunterrichteter Mann[2]). Er wird deshalb dem Vasari mit seiner „Lust zu fabulieren" gerade sehr vertraut gewesen und sehr zuverlässig erschienen sein. Er setzt sich vor, einem Freunde das Genauere über den Helden der Geschichte mit dem Legnajuolo Grasso zu erzählen; dabei kommt er darauf zu berichten, „wie die Art zu bauen, welche man die römische und die antike benennt, erneuert wurde, hinter der man heutzutage sehr leichtfertig so weit zurück ist (oder: der man heut sehr eifrig aber erfolglos nachgeht = a che molto vanamente si va oggi tanto dietro), und wer sie von neuem ans Licht brachte; indem vorher alle Deutsche waren und sich modern nannten"[3]). Diese Stelle ist kunstgeschichtlich sehr interessant und wir werden sie weiterhin genau betrachten müssen. Als die Erzählung dann zu der Studienzeit des Filippo in Rom kommt, schildert sie lebhaft und ausführlich die Methode — möchte man fast sagen — der Beobachtungen und Entdeckungen, die ihm da gelangen[4]). Und es ist uns, als ob wir da eine sehr geschickte liebevolle Inhaltsangabe der zweiten Hauptabteilung von Leone Batt. Albertis „X libri de re aedificatoria" vor uns hätten mit Hervorhebung gerade der Stellen, die auch wir im Vorhergehenden besonderer Beachtung wert fanden[5]). Antonio ist nun aber so ehrlich und so unparteilich, daß er die Leistung Albertis „in unseren Tagen", d. h. in

unserer Epoche anerkennt: er hat sein großes eigenstes Werk mit Genuß und Gewinn gelesen, — wird er doch selbst auch als architectus bezeichnet[1]) — und ist offenbar einer von der theoretisierenden Richtung. Brunelleschi aber ist und bleibt seit Jahrhunderten der erste, der dort in Rom aufmerksam die alte Art zu bauen betrachtet. „Und wenn von ihr durch irgend einen Autor in der Zeit der freien Kunstübung (de gentili) Vorschriften gegeben worden sind — wie es in unseren Tagen, Battista degli Alberti tat[2]) — so kann das wenig anderes sein als Allgemeinheiten"[3]). Und darauf kommt ein Satz, der den Triumph des „Schatzgräbers" in der römischen Ruinenwelt über den Lehrer von „Allgemeinheiten" besiegelt: „Aber die Erfindungen, die Eigentum des Meisters sind, müssen notwendig zum größten Teile von der Natur oder seinem eigenen Fleiße gegeben sein". Dieser Satz mag auch für Vasari die Aufreizung zu seiner dem Werte von Albertis Denken und Schaffen für die kunstgeschichtliche Entwicklung wenig entsprechenden Behandlung des Mannes, „der in jedem seiner Werke eine wichtige Neuerung im Reiche der Renaissance einführte"[4]), gegeben haben.

Zuerst freilich preist er die glückliche Fügung, „wenn sich Theorie und Praxis zusammenfinden", so daß man nicht „auf die Gnade einer fremden Theorie angewiesen" ist. „Und daß es sich . . . wirklich so verhält, das sieht man aufs deutlichste an Leon Batt. Alberti; er hinterließ so vortrefflich geschriebene Bücher, daß man, weil unter den modernen Künstlern keiner gewesen ist, der über jene Künste zu schreiben verstand, obwohl in der Praxis unzählige (!) ihn an Auszeichnung übertroffen haben, daß man . . . allgemein von ihm glaubt, er habe alle jene überragt, die in Wirklichkeit es ihm zuvorgetan haben"[5]). Es ist interessant für uns aus dieser Stelle zu ersehen, mit wie außerordentlicher Schnelligkeit und Sicherheit sich in den 65 Jahren, seit jene Stelle von Manetti niedergeschrieben wurde, der Ruf und das Ansehen des modernen Vitruv in der Heimat nicht nur, sondern auch in der ganzen Welt verbreitet hatte[6]). Das, scheint es, galt Vasari schon als Einbuße am Ruhme seines Hauptheldes für die erste Periode seiner toskanischen Kunstgeschichte, und er nahm sich vor eben dieses Zuviel kritisch sichtend richtig zu stellen. Das Beachtenswerte in seiner Darstellung und Kritik ist, daß er von vornherein für Albertis Schaffen einen

Theorie und Praxis.

ganz anderen Maßstab annimmt als für das seines Brunelleschi: Diesen, den älteren Meister, bewundert er in lauter rein historischen Urteilen; des jüngeren Kunstgenossen Schöpfungen mißt er scharf ästhetisch examinierend an dessen eigenen theoretischen Aufstellungen. Aus diesem unterschiedlichen Verhalten kann man folgern, daß Alberti ihm der zeitlich näher Stehende, der Modernere ist und daß er, Vasari, noch nicht — oder aber überhaupt nicht — darauf gerichtet war im Erfassen von weiten Zusammenhängen den Geist der Zeiten vorzudeuten, und das heißt, die fortzeugende Kraft schöpferischer Ideen voraus zu ahnen. Er nahm das, was vor Augen war, mit offenen Sinnen, einem wohlorientierten Geschmacke und mit mehr oder weniger theoretischer Voreingenommenheit auf. Und diese letzte war es, die ihm die Auffassung des Gewollten oder auch Geleisteten in Albertis Werken verschleierte und sein ganzes Interesse durch die wirklichen oder scheinbaren Fehler darin abfangen ließ. Darum, daß er jenen auch schon um eine genaue Wiederherstellung antiker Kunstregeln und -ideen bemüht sah — die in seiner Zeit bereits nach dem Vitruvbrevier von Sebastiano Serlio zum heiligsten unumstößlichen Gesetze erhoben und als solches demütig ausgelegt worden waren[1]) — vermeinte er dem ersten neuen Vitruvianer jede Abweichung von den Regeln der Alten als Ketzerei wider die klassizistische Rechtgläubigkeit verweisen zu müssen. Das beweist wiederum nur, daß er Albertis Verhältnis zu Vitruv, ja zur Antike nicht völlig begriffen hatte; von Brunelleschis und Michelangelos Stellungnahme dem Kanon jener gegenüber in ihren eigenen neuen Problemen spricht er ganz anders. An beiden bewundert er die sprichwörtliche terribiltà des Geistes, wie die wohlgesinnten und gebildeten Zeitgenossen alle;[2]) und wenn er eine Erfindung von ihnen als bizzarra, bizzarrissima zu bezeichnen sich gedrungen fühlt, so ist das keineswegs zu ihrem Nachteile[3]). „Einsicht und Kühnheit des Geistes" vereint dürfen sich wohl erlauben „bizzarr" zu sein; das Wort aber hatte in seiner Auffassung noch lange nicht den schmähenden, wenigstens verachtenden Sinn wie heutzutage, und heute mit ihm das andere: „barock". Nun erkennt der Kritiker Vasari wohl auch an der Idee Albertis für die Chortribuna der SS. Annunziata in Florenz die Eigenartigkeit und Schwierigkeiten, die sie bot, an, ja er rühmt sogar den nicht geringen Mut, „in jenen Zeiten die Tri-

buna so zu wölben, wie er es tat"; und da muß also auch der Historiker miteinstimmen. Aber vorher sieht er sich doch gezwungen, jenem so schwere Fehler nachzuweisen, daß er den allgemeinen Vorwurf bilden darf: „Leon Battista hätte solche Fehler vermieden, wenn er neben der Wissenschaft und der Theorie die Praxis und die werktätige Erfahrung besessen hätte".

IV.

Alberti in d. „Praxis": La tribuna capricciosa. Die fatale optische Täuschung.

Was Vasari tadelt, ist interessant genug für uns, daß es hier betrachtet werden darf; es wird uns ein Beispiel zu dem, was im dritten Kapitel zu verhandeln sein wird, abgeben. Für die Servitenkirche in Florenz, die, infolge einer Reihe von Wundertaten eines in ihr aufbewahrten Marienbildes, derzeit die größte Bedeutung nicht nur in der Stadt oder Italien, sondern „in der Christenheit" in Anspruch nehmen durfte[1]), sollte der wachsenden Zahl der Brüder ein erweiterter Mönchschor geschaffen werden. Die Stifter und Bauherren waren die Markgrafen von Mantua, Giovanni Francesco und Lodovico Gonzaga; 1451 war die Summe der Stiftung festgelegt und der Bau ward in Angriff genommen. Aber schon zugleich mit der ersten Überweisung im Jahre 1444 kommt Michelozzo als „Bauleiter an der neuen Kirche der Servi" vor[2]), und erst 1459 kam Alberti nach Mantua im Gefolge des Papstes Pius II. zum Konzil, bei welcher Gelegenheit die lebenslange Freundschaft zwischen dem päpstlichen Abbreviatore und dem Marchese Lodovico geschlossen wurde[3]). Es ist also klar, daß die Mönche sich auch zuerst für den neuen Auftrag an Michelozzo wandten. Ob er aber dann sofort mit einem neuen Plane bei der Hand war, ob es auch nur diesem gar nicht bahnbrechenden Geiste lag, eine so neue Idee zu fassen und zur Ausführung anzulegen, das erscheint doch fast zweifelhaft[4]). In der Architektur ebenso abhängig von Brunelleschi wie in der Plastik von Ghiberti und Donatello, hätte er schwerlich diesen „kapriziösen und schwierigen Tribunenbau nach Art eines Rundtempels" dem Langschiffe mit dem disproportionierten Querhause anzufügen gewagt, sollte man meinen. Hatte doch sein Vorbild selbst nur ganz geradlinige Chorabschlüsse gewählt[5]). Das war aber das Neue: „als Chorbau eine Nachahmung des Pantheons zu schaffen", wie v. Geymüller will[6]). Darin liegt nun die Veranlassung gleicherweise zum Lobe

und zum Tadel des Vasari. Der Rundbau sollte 9 Kapellen in Form von flachen Segmentnischen erhalten — wahrscheinlich um den Ansprüchen von Privatfamilien auf solche zu genügen, die wohl schwerlich aus dem „alten Chorhause, der quadratischen Kapelle, welche alt und nicht groß und in altertümlicher Weise bemalt war“, her bestanden, sondern erst zur Berücksichtigung bei des Michelozzo Umbau aufgetreten waren. An der Stelle der zehnten Kapelle war der mächtige Eingang vom Schiffe her angelegt. Das Obergeschoß enthält dieselbe Anzahl von Fenstern in einer durch Pilasterchen geteilten Wand, welche die Pilaster der unteren großen Ordnung fortsetzen. Jene Kapellennischen nun und die Öffnung nach der Kirche hin sind im reich profilierten Rundbogen geschlossen, die auf eingerückten — „den — vorderen“ — Pilastern aufsitzen. „Da nun die Steinverzierungen eben die Profile — sich an die Mauer des Rundbaues anschmiegen, so gehen die Bögen nach hinten zurück, um sich an die Mauer zu lehnen, die dem Grundrisse der Tribuna gemäß im Gegensinne verläuft; so kommt es, daß die Kapellen nach hinten zu fallen scheinen, wenn man sie von der Seite betrachtet, und daß sie, wie es ja wirklich der Fall ist, jeglicher Anmut entbehren, obwohl die Maße richtig sind und das Bauverfahren sehr schwierig ist“[1]). Dieselbe Mißlichkeit rügt er an der Ansicht des Eingangsbogens vom Innern der Tribuna her, der, „von außen her gesehen, sehr schön ist“. Er kommt so zu dem Schlusse, daß „ihr doch im großen wie im kleinen die Anmut mangelt“. Und da hatte doch Messer Battista dem florentinischen Geschäftsträger des Marchese, Pietro del Tovaglia, gesagt, „daß es eine sehr schöne Sache sein werde“[2]), und der von Mantua aus nach Florenz zur Begutachtung des heiß umstrittenen Albertischen Entwurfes gesandte Architekt Giovanni da Padova mußte ebenfalls seinem Herrn berichten und ihn dahin beruhigen, daß, „wenn das Werk dem Plane Albertis entsprechend weitergeführt würde, ein Werk von hoher Schönheit entstehen werde“[3]). Und schließlich kann der begeisterte und getreue Förderer der Bauangelegenheit seines Herrn und Verteidiger der Pläne Messer Battistas im Jahre 1476 nach Mantua melden, daß das Architektonische nun ganz vollendet sei, und zwar zur Befriedigung und Genugtuung von ganz Florenz[4]). Mag nun das Verschulden an dem Fehlen jeglicher Anmut, wenn von einem solchen die Rede sein kann[5]), dem ältesten

Meister zuzuschreiben sein, da ja das Störende zumeist von der Grundrißbildung sich herleitet — v. Geymüller bringt die Notiz bei, daß die Zeichnung von Brunelleschi getadelt worden sei —; mag es den älteren Antonio Manetti, Brunelleschis Bauführer an S. Lorenzo, und Michelozzos Nachfolger, der vom Mai 1460 an als am Bau tätig genannt wird, treffen[1]); mögen sich die Fehler, von denen Vasari spricht, erst im Hochbaue entwickelt haben, der jedenfalls und einzig nach Albertis Zeichnungen unter der Bauleitung von Antonios Sohne ausgeführt wurde[2]) — vielleicht darf jenes Verschulden „aus Mangel an praktischer Umsicht oder Erfahrung" überhaupt abgewiesen werden. Wenn man nämlich darauf achtet, welche Stellung Vasari vom Beschauer fordert, um ihm sein Vernichtungsurteil glaubhaft machen zu können, so kann man ihn direkt abführen mit dem Hinweise darauf, daß wohl auch jeder Baumeister das Recht hat, dem Betrachter einen bestimmten Standpunkt anzuweisen, zumal wenn er eine kompliziertere Linienführung anzuordnen unternimmt, und jedenfalls nicht auf einen von der Seite Lugenden zu rechnen braucht. In einem Rundbaue wird dieser scheinbar geschickteste Ort der unter dem Scheitel der Kuppel sein, da von jedem anderen alle Linien, besonders aber obere Abschlüsse von Wandöffnungen, im Augenscheine bedenkliche Verzerrungen erleiden werden. Das beste Beispiel dafür kann uns und hätte Vasari zur Warnung vor seinem unverständigen Verdikt eben das Pantheon in Rom geben können. Hier sind zwar im heutigen Zustande die Öffnungen der 6 Nischen zuseiten des Hauptdurchmessers geradlinig unter dem fortlaufenden Gebälke der unteren Ordnung geschlossen[3]). Die Hauptnische aber dem Eingange gegenüber und dieser selbst sind von ebensolchen Kreisbögen eingerahmt, die auf dem ringsum fortlaufenden Gebälke aufsitzen, aber über den kannelierten korinthischen Dreiviertel-Eckpilastern, womit die Wandungen jedes Nischeneinganges versetzt sind. Nun unterbricht zwar das Gebälk über dem hohen Kapitell die Umrahmungslinie nachdrücklicher als die ganz einfachen Pilasterkapitelle und ihre flachen, wenn auch weit vorspringenden Deckplatten, so daß die optische Täuschung weniger sicher zustandekommen kann, und außerdem tritt bei der größeren Weite des Grundkreises das Gegenspiel der Linienbewegung nicht so sichtbar hervor. Aber vorhanden ist es doch auch hier, und wenn man ganz von der Seite herantritt, so hat man die-

selbe Erscheinung[1]). Das Pantheon war aber ja doch die hohe Schule der Architekten der jungen Renaissance und blieb es durch Hochrenaissance, Manierismus und Frühbarock hindurch, bis Giacomo della Porta die Kuppel Michelangelos vollendet hatte und dieses Sphäroid den neuen Ideen von Raumrichtung besser entsprach. Dieses Problem wird später wieder aufzunehmen sein. Dabei wird dann auch erörtert werden, ob für die Betrachtung in horizontaler Richtung wirklich jener oben eingenommene Standpunkt der bestgewählte ist, oder ob nicht vielmehr ein solcher unter dem Eingangsbogen im Mittellote der empfehlenswertere sei. Von da aus wird dies von Vasari beanstandete Täuschungsverhältnis erst recht belanglos, so daß sein Tadel völligen Mangels an Anmut noch mehr von übler Voreingenommenheit als von ästhetischem Scharfblicke zeugt. Alberti hatte selbst schon solche Angriffe und „ästhetische" Bedenklichkeiten zu erdulden gehabt, und er hatte darauf kurz und gut erwidert: „Es wird schöner werden als irgend etwas hier, und jene verstehen es nicht, weil sie nicht gewohnt sind, ähnliches zu sehen; und wann sie es fertig sehen werden, wird es ihnen viel schöner erscheinen als das Kreuzschiff."[2]) Der Erfolg des vollendeten Werkes bestätigte seine Voraussage[3].)

Das Beleuchtungsproblem bei dem Quatrocentisten.

Und wir brauchen nicht einmal die Rechtfertigung aufzunehmen, die unternommen worden ist: der Bau sei nicht nach den Absichten Albertis — der inzwischen, 1472, starb — zu Ende gebracht worden; die von Vasari[4]) gerügten Fehler seien wohl vorhanden, würden aber bei anderer Lichtführung gemildert worden sein. Alberti habe wohl nicht die Fenster im Obergeschosse als wirkliche Lichtspender beabsichtigt, sondern getreu nach seinem Vorbilde, dem Pantheon, eine große Lichtöffnung im Scheitel der Kuppel geplant, die jetzt fehlt[5]). Bei dem antiken Vorbilde ergab sich jene Art der Lichtzufuhr von selbst, insofern es als Hauptraum einer Bäderanlage gedacht war; aber auch aus des „modernen Vitruv" baukünstlerischen Ideen wäre die Übernahme des Motives bestens zu erklären. In seiner Baukunst wünscht er, „man möge — für Kirchen — mäßige Innenbeleuchtung wählen, um die Würde des Kirchenbaues zu erhöhen; weil der Schauer des Halbdunkels die Andacht vermehre". Hier haben wir wieder eine ästhetische Überlegung, die in der Theorie wenigstens weit über Anschauung und Gebrauch seiner Zeit hinausgeht, voraussehend und

vorwegnehmend, was schließlich erst in der späteren Entwicklung der barocken Kirchenarchitektur in Rom sich herausbildete. Aber in seinen Kirchenbauten allen strebte er nach Erfüllung dieses seines Ideals. Am nächsten dem besprochenen Baue der Annunziata in Florenz steht Albertis Plan für den Ausbau von S. Francesco in Rimini, dem sogenannten Tempio Malatestiano. Als Bauruine stand da an einem elenden Vorstadtplatze das Vorderteil eines Langschiffes in italienisch-gotischem Stile mit rhythmischer Kapellenanlage. Indem sich Sigismondo Pandolfo Malatesta der Fortführung annahm, um die Kirche zu einem Ruhmes- und Grabdenkmale für sich, seine Geliebte und spätere Gattin, Isotta — eine der berühmtesten schöngeistigen Frauen der Renaissance — und seine Vorfahren zu erheben, konnte er an der gesuchten Einfachheit der franziskanischen Predigtkirchen nicht festhalten. Er berief den berühmten Florentiner Architekten Alberti, um für die auch technisch sehr schwierige Aufgabe der Umgestaltung des vorhandenen Mauerwerkes und Ausbildung des angelegten Grundplanes nach der „modernen" Bauweise den geeigneten Mann zu haben. 1446 begann die neue Bauperiode nach seinen Plänen und Modell. Da die Ausführung nie vollendet wurde, sind wir auf die einzige zeugenmäßige Darstellung der Ansicht angewiesen, welche uns die Medaille Matteos de'Pasti, geprägt im Jahre 1450, zeigt[1]); und dazu eine Verteidigungsschrift aus der Feder des Künstlers selbst über diese Kuppel[2]). Jene Medaille zeigt auf der Kehrseite — vorne ist der gut gearbeitete Porträtkopf Sigismondos angebracht — eine so in allem mit der heute in ihrem unvollendeten Zustande erkennbaren Anlage übereinstimmende Ansicht der erst 1454 begonnenen Fassade, daß wir wohl auch für das übrige darauf Sichtbare der Authentizität der dargestellten Idee Glauben schenken dürfen. Und das ist eine mächtige Kuppel, die sich in der ganzen Breite des Langhauses an dieses anschließt. Ihr Halbkreisbogen sitzt auf niedrigem Tambour auf; der äußere Kugelmantel ist durch zwölf Rippen geteilt. Im Tambour scheinen wenige enge Rundfenster vorgesehen zu sein nach der Einrichtung des Modelles der „8 Meister" für die Kuppel von Sta. Maria del Fiore in Florenz, die schon 1367 getroffen wurde[3]). Aber gewiß sehen wir auf dem Scheitel eine der Größe der Kuppelentwicklung entsprechende kreisrunde Lichtöffnung angegeben, die dann allerdings mit einem winzigen, für eine Laterne fast zu kleinen Undinge ge-

schützt ist. Die paarweis angeordneten Fenster der Kapellenwände, die ohnedies nicht groß und vielfach geteilt sind[1]), werden noch durch die von Alberti vorgesetzten Arkaden — zur Aufnahme der Särge und Grabmonumente der Berühmtheiten des malatestischen Musenhofes bestimmt — stark in Schatten gesetzt. Und in der Fassade ist auch nur ein mäßiges Fenster im Giebel der alten Schlußwand eingefügt zum Zwecke der Erleuchtung der Tonne, die das Langschiff decken sollte — der Leichtigkeit der gotischen Mauerpfeiler wegen aus Holz. Wenn nun auch Alberti hier ganz gewiß nichts unter persönlicher Anleitung und Aufsicht hat ausführen lassen — es wird sogar bezweifelt, daß er je in Rimini gewesen sei[2]) — so wissen wir gerade aus den wenigen bisher bekannt gewordenen Dokumenten zur Geschichte dieses Baues[3]) aufs beste, wie genau er sich um alle Details der Ausführung bekümmerte und von dem Fortgange der Arbeiten unterrichtet hielt. Wir sehen auch, wie sehr er andererseits darauf bauen konnte, daß die ausführenden Meister sowohl — hier eben jener Matteo de' Pasti aus Verona, ein Matteo Nuti aus Fanò und ein Pier de' Gennari — wie die Bauherren mit seinen Anordnungen zufrieden waren und sie peinlich genau verfolgten und befolgt wissen wollten. Das kann uns als ein ideeller Beweis dafür gelten, daß Matteos Medaille als Dokument anzusehen ist für die Ideenbildung Albertis.

Die künstlerisch-struktive Vereinigung von Gegebenem und Gewolltem (S. Francesco).

Und während sich bei dem Annunziatenchore, den er vor Augen hatte, Vasari eher den Widersachern des Architekten „ohne praktische Erfahrung" anzuschließen scheint, gibt er hier das höchste Lob, was man aus dem Munde des kritisierenden Fachgenossen, des „praktischen" Baumeisters hören kann, ohne den Einspruch der theoretisch anders Meinenden, der natürlich auch diesem Entwurfe nicht fehlte, zu teilen[4]): „. . . Er machte . . . das Modell der Kirche von S. Francesco und hauptsächlich das der Fassade . . . Um es kurz zu sagen, er gab jenem Gebäude eine solche Gestalt, daß es in konstruktiver Beziehung zu den berühmtesten Tempeln Italiens zählt"[5]). Da aber, wie der Bau nach dem plötzlichen Fallenlassen des Albertischen Entwurfes mit dem wie provisorischen Abschlusse damals — wohl 1455[6]) — stand und seither stehen geblieben ist, Vasari an ihm keinerlei konstruktive Großtaten bewundern konnte, so kann das Lob, das er offenbar mit vielen teilt, nur aus eigener genauer Bekanntschaft mit dem

Modelle oder aus verständnisvoller Kenntnisnahme guter Mitteilungen über die Absichten und Pläne des Schöpfers geflossen sein. Dabei fällt allerdings dann wieder auf, daß er hier nichts zu sagen findet über die wenige Seiten später ihm so bemerkenswert erscheinende Idee des überkuppelten Chorrundbaues; denn um eine solche hat es sich zweifellos schon hier gehandelt[1]). Und doch scheint dies der bedeutsame Kernpunkt der ganzen künstlerischen Ideenbildung zu sein, und das Interesse an dem, was vor Augen steht, nur dadurch angeregt zu werden, wie nun Architekt und Konstrukteur die Rechnung mit dem Gegebenen — dem gotischen Langhausrohbau — zur Möglichkeit der Vereinigung mit jenem herausführt. Auf dem Wege werden auch wir in der Bewunderung seiner Weisheit „in konstruktiver Beziehung" hingeleitet: Wir sehen da, wie er zugleich die Ruhmsucht „seines Herrn" in der Ehrung der humanistischen und dichterischen Künder dieses Ruhmes durch öffentliche Begräbnisstätten unter Anwendung eines heimischen Motives[2]) befriedigte und in solch sinnvoller und eleganter Weise der Außenmauer eine Verstärkung gegen den Seitenschub der Mittelschiffstonne zufügte. Und gleichermaßen im Innern: wie er den architektonisch toten Ziegelmauern zwei wandgliedernde Pilasterordnungen übereinander mit ihren Gebälken in Marmor vorlegte, welche der Struktur der ebenfalls inkrustierten hohen Kapellenöffnungen angemessen sind, und sogar im Verein mit diesen den gotischen Grundformen zum Trotze ein ganz „modernes" Aussehen erzwingen[3]); damit aber zugleich, wenigstens für den Augenschein, ein Stützwerk zum Aufsitzen der Wölbung gewann[4]).

„Die ganze Musik." Fassadenproblem und Einheit des Ganzen.

Und nun zur Fassade. Sie ist nicht nur für sich beachtenswert genug, sondern es muß ihr auch der zweifelhafte Ruf einer ersten, nicht mit dem Bauwerke organisch verbundenen „Hauptansicht" zugestanden werden. „Was die Tatsache der Pilaster" — gemeint sein müssen die Halbsäulen — „an meinem Modelle betrifft, so erinnere Dich, daß ich Dir sagte: Diese Fassade muß (convien) ein Werk für sich sein, da mir diese Breiten und Längen der Kapellen das Konzept verstören (mi perturbano)." Dieser Mißstand hat ihn auch dazu gezwungen, „auf der Seite des Eingedeckten (idest del coperto) rechts und links" — d. h. an den Seiten, wo die schon eingedeckten Seitenkapellen rechts und links vom gewölbt gedachten Mittelraume herantreten — im Modelle jene in Form von Ellipsensektoren ge-

zeichneten Mauerteile aufzuführen, weil „jene Längen" — eben die Abschrägen der Kapellendächer — nicht anders von seiner „modernen" Fassade verdeckt werden können (moderare, eigentlich: mäßigen in seiner Häßlichkeit). Denn „man will doch dem, was geschaffen ist, aufhelfen, nicht das, was noch zu machen ist, verderben. Du siehst also, wo die Maße und Verhältnisse der Pilaster sich herleiten: Das, was Du änderst, verwirrt jene ganze Musik." Das ist der stärkste, klarste Ausdruck baukünstlerischer Ideenbildung; und wenn E. v. Hartmann solche Belege in Händen gehabt oder ernsthaft geprüft hätte, sie in Zusammenhang setzend mit jenem anderen, oben angeführten Ausspruche über die Lichtbehandlung in der Architektur, so würde er wohl schwerlich auf seiner konsequent durchgeführten, streng deduzierenden Nachweisung von der Unzuständigkeit der Architektur im Kanon der (drei, dann nur mehr zwei) großen, wahrhaft „freien Künste" stehen geblieben sein[1]). Gewiß hat man es hier scheinbar mit einer rein dekorativen Schauseite zu tun — ein Vorwurf, den man besonders den Fassaden der Barockzeit immer gemacht hat. Aber bei näherem Zusehen wird man sich und Alberti eingestehen müssen, daß sogar bei dieser „unserer" Antlitzseite, welche der mittelalterlichen Organisation mitgegeben wird — dann als Maske, wie Burckhardt will[2]) — das Grundmaß aus den Gegebenheiten des dahinterliegenden Körpers genommen ist, was wir ebenso schon an der Verkleidung des Inneren bemerkt haben. Auf diesem ist die ganze Musik aufgebaut. Das ist allerdings der reinste Formalismus dem Programme nach, und sogar so äußerlich genommen, daß der „horror vacui" der Antiformalisten hier besonderen Anlaß finden dürfte, vor Kälte zu erschauern. Es ist zwecklos, hier noch einmal die ganze Schärfe des Gegensatzes zu entblößen, der zwischen den Gehaltsästhetikern und den Formalisten entstanden ist. Theoretisch sind wir darüber vorher zu einem gewissen Abschlusse gekommen und selbst in Rücksicht auf die prinzipielle Stellung Albertis zu dem Problem. An einem Bauwerke, wie es eine Fassade ist, dürfte es jenen leicht fallen, die Armut dieser aufzuweisen; aber sehr schwer ohne überstarke Anspannung der psychophysischen Erregbarkeit zu symbolistischen Unterschiebungen die Möglichkeit einer Bereicherung an innerlicher Macht zu entwickeln. Wie gut sich aber auch unser Meister auf die Verwertung der Symbolik in der Architektur — und zu ihr — ver-

stand, hat uns außer jener Buchstelle auch eben dieser kostbare Brief gelehrt. Zu dieser Forderung neigen wir Germanen immer. Sie ist an sich berechtigt, und darum wird uns leichtlich auch, wenn wir das Geleistete vergleichen, Donatello den Vorzug vor Ghiberti zu haben scheinen. Das geht bis zur Überschätzung nicht ohne Gewalttätigkeit. Ebenso vergessen wir über dem allmächtigen Michelangelo ganz und gar des allzeit feinsinnigen Andrea (Contucci da Monte) Sansovino und des formreinen Jacopo (Tatti genannt) Sansovino. Ja man ist sogar neuerlich bereit, dem göttlichen Rafael einiges an seinem für unsterblich angesehenen Ruhme abzudingen. Deshalb wird uns auch, wenn wir uns einmal an das auch von den Italienern angelernte antikische Formenmaterial[1]) gewöhnt haben, alsbald der Barockstil vertrauter werden als der der Hochrenaissance. In dieser Aneignung ging aber Alberti als Lehrer voran; und doch berichtet Bonucci in der Vorrede — „an die italienischen Künstler und Liebhaber der schönen Künste" — daß bei Puristen z. B. der Engelskopf in den Kapitellen der Fassade als eine unerlaubte Abweichung von seinem Muster Anstoß erregt habe[2]).

Das war aber zugleich der Weg energischer endgültiger Loslösung der Kunst der „modernen Manier" von jeder Tradition aus der mittelalterlichen barbarisch gotischen und barbarisierten[3]). Zwar wird Filippo Brunelleschi als der Erneuerer der Baukunst gefeiert, und wirklich ist er es, der nach einer Unterbrechung von $1^1/_2$ Jahrhunderten wieder anknüpft an den „romanischen" Stil in Basilikenform mit Vierungskuppel und Rundbogen einer „Protorenaissance", die in Frankreich, England und Deutschland eine blühende formenreiche Entwicklung erlebte. Da liegt vielleicht ein anderer der Gründe — und nicht der schwächste, wenn auch nicht der ästhetisch wichtigste — dafür, daß wir der Darstellungsweise eines so eigentümlich florentinischen Bahnbrechers, wie es Brunelleschi war, so bereitwillig entgegenkommen, wovon wir früher sprachen: in unserer Vorbereitung an der Entwicklung der Formen aus der karolingischen Renaissance. Neben jenem Bahnbrecher Brunelleschi war Alberti nicht nur der Jüngere, sondern wurde alsbald, wie der Lauf der Geschichte erwies und wie noch in kurzem aufzuzeigen sein wird, nicht sowohl dank dem in jener Zeit verblüffend schnellen Fortbildungsvermögen des Kunstgeistes — das einen Masaccio neben Benozzo Gozzoli, Michel-

angelo neben Dom. Ghirlandajo sich entfalten ließ — sondern vielmehr seinem eigensten Ingenium folgend, der modernere neben dem begeistert bewunderten älteren Freunde. An „unserer" Fassade von S. Francesco zu Rimini brachte er zuerst die bisher nur disponierte und gegliederte Fläche durch seine vorgestellten kannelierten Halbsäulen mit dem darüber vorgekröpften Gebälke, Friese und Gesimse „in Bewegung"; ich möchte sagen: er schuf dadurch die Erscheinung des „Bewegungsraumes". Dann machte er als erster — in der Ausführung wenigstens; von Brunelleschi besitzen wir keine Kirchenfassaden, weder in Ausführung noch in Entwürfen — architektonisch eine feste Scheidung zwischen den Geschossen geltend: eben durch jenes weit vortretende, stark schattende Gesims, das nur in den Verkröpfungen auf der Hauptordnung ruht, nicht auf Konsolen — wie bei Brunelleschi im Innern von S. Lorenzo, ja sogar an seinem Äußeren und ebenso an der Kirche der Badia[1]). Schon so erweckt es den Eindruck größerer, ernst zu nehmender Mächtigkeit. Oben wird im Mitteltrakt das untere Motiv wiederholt, aber mit feiner Mäßigung in leichteren Pilastern als Umrahmung der Lichtzuführung für das Gewölbe. Dieses Geschoß sollte dann — dem Medaillenbilde zufolge — im Bogen geschlossen werden, in Harmonie mit der Umrißlinie der Kuppel, die dahinter aufsteigt. So erhob sich aber auch für ihn zum ersten Male ernsthaft das Problem der Vermittlung zwischen dem Unter- und dem verjüngten Oberteile. Hier wählte er vielleicht wieder dem Zusammenklange der Linien zuliebe jene oben beschriebene Abschlußkurve; an der Fassade von Sta. Maria Novella in Florenz schuf er jene „verhängnisvollen" Voluten.

Vorstellung von der Raumtiefe (Sta. M. Novella).

In diesem Falle lag die Aufgabe für ihn noch viel schwieriger; so einfach, wie es Vasari darstellt, war es eben nicht damit[2]). Aber er berichtet hier bereitwillig: „. . . . im Jahre 1477 — soll heißen: 1470 — wurde sie zu großer Befriedigung der gesamten Bevölkerung vollendet". Aber ein jeder, der die langgestreckte, öde, im vollen Sonnenlichte liegende Piazza vor der „ganz in Marmor" hergestellten Hauptfassade betritt — die einst ein Zirkus war —, sieht sofort, daß „das ganze Werk" nicht auf einem Entwurfe fußt, noch in einem Stücke geschaffen ist: zwei fremde Gedanken wie aus zwei weit auseinanderliegenden Jahrhunderten sind da in feinsinniger Weise fast vereinigt. Und das war Albertis Problem, das ihm der reiche Handelsherr

Giovanni di Paolo Rucellai, „der sein vertrauter Freund war,“ stellte. Es war schon ein Stück, vielleicht bis zum ersten Gesims, fertig: in jener zierlichen buntfarbigen Marmorinkrustationsarbeit war es angelegt, die man in Florenz und Toscana von der alten Hauptkirche S. Giovanni[1]), den Arbeiten Francesco Talentis, als Dombaumeisters, an den Außenseiten der ersten westlichen Joche der neuen Kathedrale zu Sta. Maria del Fiore — soweit sie Arnolfo di Cambio noch gefördert hatte[2]) — und vom Campanile Giottos[3]) gewohnt war. Sie entsprach aber mehr der Technik des Holzarbeiters als der Auffassungsweise des Architekten[4]). Diese stilistische Vorstellung wird gerade an der besprochenen Fassade dadurch unterstützt, daß die Kanten wie durch zwei Kehlleisten, die Eckfugen von Planken verschalen, verstärkt sind. Arnolfo di Cambio hatte diese Art der Kantenbetonung am Baptisterium in beiden Stockwerken angewandt, dort aber wohl eher als eine Abwehr gegen den Kuppelschub. Nicht als ob nicht auch eine Holzarchitektur anerkannt werden sollte; das würde die gegründete Verehrung für Gottfried Sempers Ideen schon verbieten[5]). Aber wenn ein Erzeugnis dieses technischen „Stiles“ und von so primitiver Art als Repräsentativansicht, oder auch nur vorderer Verschluß an einer solchen imposanten Raumgestaltung, wie es der Dom von Florenz werden sollte — Alberti sagt bewundernd zu Brunelleschi, daß unter seiner Kuppel Schatten alle Völker Toscanas wohnen könnten[6]) — ja, wie die franziskanische Sta. Croce und gar Sta. Maria Novella, die gelungenere Konkurrenz der Dominikaner, es waren, erfunden und genehmigt wurde, so zeugt das allerdings fast für ein noch früheres Vorhandensein der Anschauung bei den Italienern, daß die Fassade nur ein dekorativer Vorsatz — wie das Altarantependium — von mehr oder weniger Kostbarkeit sei. Und zufälligerweise haben es die wenigsten großen, meist ja übermütig großen Kirchenbauunternehmungen in Florenz überhaupt zu Fassaden gebracht. Aber man darf aus dieser kulturhistorischen Tatsache doch gewiß nicht folgern, daß durch sie der methodischen Auffassung recht gegeben werde, welche die Baukunst verurteilen will dazu, daß sie ihre Tätigkeit in den Dienst der Nützlichkeit und Notwendigkeit und in kleinkünstlerische Zierarbeit auflöse, und dadurch sich selbst aus dem Kreise der beiden anderen Schwestern ausschließe. Im Gegenteil: eben aus diesem Sachverhalt dürfen wir wohl erkennen, daß in der allgemeinen Anschauung,

der Bauherren wie der „gemeinen Bürgerschaft“, der dilettierenden Klosterbrüder wie der Baukünstler von Beruf, man vollkommenes Genügen fand an der möglichst bedeutenden, ja verblüffenden Lösung einer Aufgabe, die man für die besondere der Architektur hielt: der Raumgestaltung. Von irgendwelchem derartigem Streben nach Raumbildung, ja auch nur nach Raumanschauung, kann doch augenscheinlich bei dieser ganz flach auf den inkrustierten Grund aufgelegten Rundbogenblendarkatur ohne irgend eine Profilierung an Sta. Maria Novella keine Rede sein. Mittels ihrer Halbsäulen mit den gotisch-korinthischen Kapitellen aus gerollten Blättchen, die lang und schlank über der Sohlbank und dem Sarkophagniveau aus gotischen Fußstücken aufschießen, disponiert diese Arkatur nur oberflächlich die Wandebene in der Weise weiter, wie sie in dem Motive der avelli an der Hofumfriedung gegeben war und den — ebenso engen — Nebentüren. Selbst die Arkaturen am Baptisterium — dessen Äußerem offenbar die ganze Dekoration nachgeahmt ist, bis auf das zweite Gesims sogar — geben mit ihren Halbpilastern auf quadratischem Grundrisse im Sockelgeschosse und den halben auf achtseitigem im Hauptgeschosse eine kräftigere Einteilung und infolgedessen durch ihre Bögen einen stärkeren Schattenschlag, d. h. Vorstellung von Raumtiefe[1]).

Fremdes u. Eignes. Hier hatte nun Alberti es besonders schwer, mit seinen ganz anderen architektonischen und raumkünstlerischen Anschauungen seinem pietätvollen Grundsatze treu zu bleiben: „vuolsi aiutare quel che fatto è, non guastare quello che s'abbia a fare“. Er legte die starke Eckbetonung in Schichten schwarzen und weißen Marmors an — getreu dem gewählten Vorbilde — mit einfachen kräftigen Kapitellen, mit Basis und Fußplatte auf hohem weißmarmornen Sockel. Damit kam er einem anderen viel größer wirkenden Fassadensysteme näher: dem von S. Miniato al Monte. Wie hier stellte er auf denselben Sockel mit dem Eckpfeiler eine Säule, die Seitenabschlüsse verstärkend und die Vertiefung des Eingerahmten betonend[2]). Über diesen Gruppen und den Partnerinnen auf gleichem Sockelstücke, die das Hauptportal einrahmen, ist das Gebälk — das wieder dem am Baptisterium getreulich nachgeformt und doch im „modernen“ Sinne ausgebildet ist, aber noch näher über der kleinlichen Arkatur dahinläuft — vorgekröpft. Darüber nun legte er einen breiten Streifen, gleich einer Attika, über seiner Säulenordnung mit Gebälk, wie er ihn auch dort vorfand, und

inkrustierte ihn ebenfalls; jedoch statt der abermals aufgeführten Rechtecke führte er hier in gemessenen Abständen schwarz umschriebene Quadrate auf weißem Grunde ein. Dadurch brachte er mehr Ruhe und Stetigkeit in die Zusammensetzung hinein: sie korrespondieren besser mit den auch durchgeführten Eckpfeilern in wechselnden Lagen [1]). Darüber kommt dann zur Umrahmung des Rundfensters, dessen er das hochgeschwungene Gewölbe dahinter nicht berauben durfte [2]), eine Tempelfront: 4 Stützen, Epistyl, Fries, Giebeldreieck. Aber er entgeht der Versuchung, dem Beispiel an S. Miniato zu folgen, das hier kannelierte Pilaster zeigt [3]). Er fuhr fort, die Stileinheit mit „dem, was gemacht ist", aufrecht zu erhalten, „das Musikmachen nach fremden Noten", wie es antiquarische Rechtgläubigkeit ihm hätte eingeben sollen, ganz versäumend: er nahm einfach die Eckpfeiler des Untergeschosses in verkleinertem Maßstabe wieder auf und legte die Flächen dazwischen mit ornamentierten weißen Rechtecken, in dünner schwarzer Umrahmung aufrechtstehend, aus. Die Senkrechte aus dem Firstpunkte des Giebels hat bis zum Fußpunkte in dem oberen Rande der Attika dieselbe Höhe wie ihre Fortsetzung bis zum Niveau des Straßenpflasters; diese Gesamthöhe ist gleich der Breite der Attika.

Die „methodische Zusammenstimmung".

Wir sehen ihn also sogar hier streng darauf bedacht, „tutta quella musica" zu wahren, auch ohne fremde Noten. Ja, wir sehen ihn durchgehends bemüht, das dafür Notwendige aus der nächsten Umgebung und dem Anschauungskreise derer, welche die Anlage begannen, herzunehmen [4]) und in solcher Harmonie zu vereinigen. Darin zeigt Alberti dieselbe für die Künstler leider nicht immer selbstverständliche Einsicht in die Aufgabe, wie wir Gelegenheit fanden, daran uns bei Michelangelo im Verhältnisse zu Niccolò dell' Arca, Andrea Bregno und Brunelleschi zu erfreuen, und wie wir sie trotz der unseligen Verhetzung zwischen beiden noch in dem künstlerischen Verhältnisse zu Bramante antreffen werden. Daß auch diese Fassade „in gar keiner Beziehung zu dem schönen gotischen Inneren steht" — was Nohl mit Recht beklagt [5]) — ist darum gewiß wenigstens nicht allein Albertis Schuld. Schon was er vorfand, entsprach der einfachen Großräumigkeit, die gerade durch ihre Verhältnisse — Alberti würde sie musikalische nennen — wirkt, wenig genug; wenn die drei Eingänge nicht den drei Schiffen in ihrer Anlage entsprechen, so ist das der geringste Mangel [6]). Also kann man nur dankbar dafür sein, daß

Giov. Rucellai diesen seinen Freund mit der Aufgabe betraute, unter Wahrung des Gegebenen der hohen reingestimmten Halle wenigstens mit denselben Mitteln der Wirkung eine angemessene Vorbereitung zu schaffen [1]). Außer dem im Vorhergehenden gemachten Versuche, Albertis ehrliche Bemühung um eine anklingende Zusammensetzung mit dem Werke des Vorgängers aufzuweisen, bleibt uns dann nur die Anerkennung der feinen Harmonie in den „frei" dazu erfundenen Teilen. Unter diesen haben wir aber schon solche zu verzeichnen gefunden, die einen nicht unwesentlichen Vorteil der besprochenen gegen die von S. Miniato ausmachen, der sie in der Gesamterscheinung wohl sehr ähnelt [2]). In dieser schloß sich der Baumeister so eng an den zu be- oder verkleidenden Raum an, daß er den Organismus seines Werkes zerstörte, indem er sozusagen die Glieder aus den Gelenken zerrte. Alberti brachte das Motiv zu größerer Reife, indem er es zu einfacherer und doch reicherer Einheit erhob.

Die Voluten. Dazu tragen nicht zum wenigsten die verhängnisvollen Voluten bei. An S. Miniato ging man in der Einteilung nicht von der Messung der ganzen Höhe aus, proportionierte also nicht von da aus, sondern man legte erst die Arkatur an und ihr Gesims darüber. Dann war man, um offen der Dachschräge der Seitenschiffe folgen zu können, gezwungen, die vorspringende Kante des einfachen Füllungsdreiecks verschränkt auf das untere Gesims zu führen. Trotzdem nun vor dem stark überhöhten Mittelschiffe in der Schildwand die vier Pilaster errichtet wurden, mußte das Rahmenwerk noch über deren Kapitelle hinausgeführt werden, und dieses trägt das zweite Gesims, das immer noch unterhalb des Dachrandes liegt. So ließ man die Schenkel des schönen Giebeldreieckes — auf Konsolen — auf kleinen Telamonen aufsitzen statt auf der Basis. Alberti gewann über dem festliegenden Unterteile die beträchtliche Höhe der Seitenschiffsmauern durch Einfügung der Attica, so daß er von da aus vor den steileren gotischen Abseiten in einem Schwunge fast bis zur Gebälkhöhe des festgeschlossenen Obergeschosses gelangte, in leichter eleganter Form einen völligen Zusammenhang zwischen den beiden Bauteilen herstellend und in dem massigen Schaustücke den Ausdruck von Würde und elastischer Belebtheit vereinigend. Die Anfänge dieser Wandlung des formalen Ausdruckes — vielleicht einer Fortbildung der architektonischen Gesinnung — meinten wir schon an dem auf

Matteos Medaille uns erhaltenen Modelle für die Kirche in Rimini zu erkennen. Wenn aber diese Bildung in Florenz aller Haltung von Steinarchitektur zuwider erscheint, so muß man im Auge behalten, worauf von Anfang hingewiesen wurde: daß die technisch-stilistische Eigenart in der Aufgabe Albertis angegeben war, und daß vielleicht aus ihr heraus die Erfindung dieses notwendigen Gliedes als Zierstückes für eine glückliche zu erachten ist. Die Art, wie er auch in diesen und im Giebeldreiecke die Inkrustation geschmeidig der Form des Einzelnen einzufügen und zugleich die Beziehung zum wichtigsten des Bauteiles, dem Rundfenster, hineinzubringen wußte — reiche Fensterrosen in den Winkeln der Voluten, eine Sonne im Giebel — das zeugt wohl für Albertis Befähigung auch ohne antikische Vorbilder — das sind aber die gemeinten „fremden Noten" — Musik zu machen, d. h. zu harmonisieren. Ob der von Paulus zitierte ehrende Ausspruch Michelangelos, diese Kirche sei seine Braut[1]), nur aus der Begeisterung des Meisters über die Verhältnisse des Innern entsprungen sei oder auch vom Äußeren, der Fassade Albertis, angeregt wurde — ich weiß es nicht zu entscheiden.

Die grundlegend neue Form (S. Sebastiano).

Bisher fanden wir Alberti nur in der Lage, seine eigenen neuen Ideengebilde sozusagen auf alte Reiser aufzupfropfen. Begleiten wir ihn nun nach Mantua, so werden wir da erfahren, wie sie unter den Auspizien desselben Bauherrn, den wir schon so glücklich vertrauensvoll den Plänen seines Architekten und Freundes für die Rotonda der Servitenkirche in Florenz zum Siege verhelfen sahen, in Selbstständigkeit sich zu weitwirkender Vollkraft entfalteten.

Wir werden wieder ein gutes Stück in der Zeit zurückgeführt. S. Sebastiano, die Kirche, welche — heute in trauriger Verstümmelung und Unscheinbarkeit — unbeachtet durch den eilig vom Palazzo del T. nach S. Andrea strebenden Reisenden — beiseite liegen gelassen wird, verdankt ihre Entstehung einem Traumgelübde Lodovico Gonzagas Ende 1459, da Alberti mit Papst Pius II. zu dem Konzil in der Stadt war, und auch sein früherer Bauherr Sigismondo Malatesta, ein Oheim Lodovicos, zum Fußkusse vor seinem päpstlichen Überwinder erschien. Die Anregung zur Annahme des „italienischen Vitruv"[2]) zum Architekten des Baues war also allseitig gegeben; und es ist damit ferner bestimmt, daß etwas Außerordentliches beabsichtigt war. Und das brachte wirklich das Modell, dessen Fertigstellung

Alberti am 27. Februar 1460 schon dem Marchese meldet[1]): es entstand die erste griechische Kreuzanlage der Renaissance. Über einem Sockelbau — mehr Krypta als Unterkirche — steigt der schlanke Hochbau auf, im Kerne ein Quadrat, an dessen Seiten sich die um weniges niedrigeren kurzen Kreuzarme öffnen, welche mit kleinen Conchen abschließen. Die Arme sind mit Tonnen gewölbt; über dem Quadrate in der Mitte erhob sich auf niedrigem, von außen quadratisch anzusehenden Tambour eine leichte hölzerne Kuppel mit Stuckverkleidung innen. Zu ihrer Aufnahme sind am Kernbaue die Ecken durch abgetreppte Systeme von Pilastern abgestumpft fast bis zu Kreisbögen — je zwei an jeder Quadratseite. Sie tragen die hohen Schildbögen — in Halbkreisen — auf Gebälkstücken, auf deren Scheiteln der Calottenrand der Kuppel aufsitzt; die Ergänzung durch Zwickel aus den vier Ecken muß man hinzudenken, wenn auch die erste und bisher einzige Querschnittaufnahme im Stiche bei d'Agincourt sie nicht erkennen läßt[2]). Es ist nicht anzunehmen, daß Alberti diesen Zentralbau, den ersten, den auszuführen ihm persönlich vergönnt war, mit einem einfachen, beinahe „mittelalterlichen" Klostergewölbe zu schließen beabsichtigt habe, zumal zu Seiten des vorderen Kreuzarmes zwei schlanke Türme vorgesehen waren. Nur einer kam zustande[3]).

Ihr „Wesensbegriff".

Aber nicht diese äußere Formgebung ist das Bedeutsame für uns an diesem Monumente der sich ganz auf eigene Füße stellenden jungen Renaissance. Wenn sie auch ihr Ideal fast genannt werden kann, über dessen Erfüllung Filippo Brunelleschi in der Anlage der Capp. Pazzi — auch in der vielleicht schon von ihm bestimmten Grundform der Sagrestia nuova an S. Lorenzo — meditierte, und über verschiedene Entwicklungsstufen zu Bramantes St. Peter und zu Michelangelos Modell für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sich entfaltete. Wir werden also besser fragen: was war für diese Geschlechter und für diese Zeiten das Faszinierende an diesem „Formbegriffe"? Waren sie reif zum Erfülltsein mit dem vorausgehenden „Wesensbegriffe", der nach unserer Auffassung das Bildungsprinzip für jenen bedeutet? Wir können aus den vorbereitenden Betrachtungen des ersten Kapitels uns selbst die Frage mit ja beantworten. Zuerst: Dominikaner wie — in freierem, mehr pantheistischem Geiste — Franziskaner legten die Hauptmacht ihres Wirkens im Gottesdienste

in die Predigt; also nicht in den Schauapparat von Meßopfer und Prozessionsgepränge, in denen der hierarchische Klerus seinen menschenfernen Gott und mehr noch sich selbst feierte. Je nach dem Vorbilde ihres Ordensstifters und den Geboten ihrer Regel war die Aufgabe bei den einen auf die dogmatisch moralisierende Lehre für den Geist, bei den anderen die Absicht auf die symbolisierende Ermunterung des religiösen Lebens gerichtet. Solche Inanspruchnahme dort des geistigen Gewissens, hier der innerlichsten Gefühlsbeteiligung ging gewiß mehr den Einzelnen an, als das prunkvoll inszenierte Schauwunder, das, in einer dem Bürger allgemach fremd gewordenen Sprache vorbereitet, der versammelten Menge dargeboten wurde. So kam einmal das geistliche Denken dem pantheistisch-individualistischen Bedürfnisse seinerseits entgegen, das von seiten der weltlichen Geisteskultur jene begeistert aufgenommene mächtige Förderung im Platonismus mit seiner kosmisch-harmonistischen Grundidee von Ordnung und Einheit selbständiger Einzelheiten erhielt. Alberti als Kenner der lateinischen und der griechischen Sprache und leidenschaftlicher Leser beider Literaturen kannte auch Platon. Und wenn seine eigenen Abhandlungen mehr im xenophontisch-sokratischen Geiste verfaßt erscheinen, so zeigt doch besonders eine Schrift wie die Iciarchia[1]), daß auch die platonische Erweiterung und Durchführung der Lehren des herzhaften Vertreters von sozialbürgerlicher Gleichachtung, Sokrates, in Albertis Denkart festen Fuß gefaßt hatte. Die dort von ihm ausgeführten Anschauungen über Stand und Leben des Einzelnen im Staate kann man als denen des Michelangelo nahe verwandt ansehen und für Gemeingut des geistig hochstehenden alten florentinischen Republikanertumes — der Aristokraten timokratischer Gesinnung, wie oben gesagt wurde — gelten lassen[2]). Der Fürst hat es schlechter und ist höchstens als der Vorsteher unter seinen Genossen, die ihren eigenen Interessen, besonders der Kultur des Geistes, ungestörter sich widmen können, anzuerkennen[3]). Dementsprechend hielt Alberti es in seinem Verhältnisse zu Cosimo, Piero und Lorenzo de' Medici, Giov. Franc. Gonzaga und Federigo da Montefeltre[4]); so fügten sich seine Beziehungen zu Lodovico, dem Bauherrn von S. Sebastiano[5]).

Wenn man nun also im Kirchenbaue sich jetzt von der durch Jahrtausende geheiligten Grundform des „Wallfahrtstempels“ und „Prozessionstempels“[6]) zu entfernen trachtete, so müssen die Beweg- Betonung einer Richtung.

gründe in einem solchen tiefgreifenden und allgemeinen Gesinnungswandel zu suchen sein, wie er eben kurz skizziert wurde. Der Triumph der hochentwickelten Persönlichkeit in ihrer Vereinzelung und energischen Abgeschlossenheit; und wiederum das sinnvolle feste Zusammenfassen einer planmäßig geordneten Mehrheit: in welchem Gebilde reiner Sinnlichkeit kann das kräftiger und klarer zur Anschauung gebracht werden als in dem gegliederten Zentralbaue auf dem Grundrisse des griechischen Kreuzes? Hier in Mantua entstand das Vorbild, und es wurde alsbald berühmt: Wir hörten, daß der jüngere Antonio Manetti 1470 nach Mantua reiste, um Albertis S. Sebastiano zu studieren. Und im Jahre 1485 ließ sich Lorenzo il Magnifico vom Führer des Baues, Luca Fancelli aus Florenz, die Zeichnungen für die verwunderliche Neuheit zustellen[1]). Vasari meldet von diesem Erstlinge der echtesten Renaissance-Bauidee nichts[2]). Für uns gibt es aber noch etwas, worauf nachdrücklich hingewiesen werden muß. Es betrifft die sog. „äußere Erscheinung". Mochte Alberti dem älteren Antonio Manetti gegenüber noch so hartnäckig am Vorbilde der römischen Antike festhalten, behauptend, daß alle guten Zentralbauten mit Kuppeln das Verhältnis der Höhe der „Stockmauern", d. h. des zylindrischen Unterbaues, zum Wölbungshalbkreise gleich der Hälfte des Grundkreisdurchmessers aufwiesen, nicht gleich dem Ganzen — er mußte, nachdem er den anderen Grundriß des anderen Zentralbaues angenommen hatte, sich auch entschließen von jenen Verhältnissen abzustehen. Hatte sich die Gestalt nach der anderen Idee dem Bilde des nach allen Seiten gleichförmig begrenzten Raumes stark angenähert und damit von außen den Eindruck der festesten Abgeschlossenheit hervorgebracht, so führte dagegen diese auf die Entwicklung nach einer bestimmten Richtung unabwendbar hin. Symbolisiert die Kugel das Gesetz der gleichförmigen Ausdehnung nach allen Seiten hin in sich, so stark, daß selbst dem Beschauer eines ähnlich gestalteten Innenraumes das Zusammenfassen zu einer sicheren Gesamtvorstellung Schwierigkeiten bereitet, so regt ein solches zentralisiertes System viel energischer zur Mitbetätigung seiner „Einbildungskraft" vermöge der stark betonten Richtungsunterschiede an: Der Eindruck der Schlankheit, welches der ästhetische Ausdruck für die rein mathematisch-physikalische Richtungsangabe „nach oben" ist, überwindet im Mittel-

raume die horizontalen Seitenbewegungen in den nur wenig ausladenden Kreuzarmen mit ihren Tonnengewölben, die doch hier auch auf hohen Schenkeln stehen. Die Conchen an den drei Kreuzenden verrichten den Dienst des Raumabschließens gewisser als die glatten Wände, wie sie Giuliano da Sangallo in der Madonna delle Carceri zu Prato (beg. 1485) stehen ließ. Sein jüngerer Bruder Antonio gab auch in seinem Hauptwerke, der Madonna di S. Biagio vor der südtoskanischen Bergstadt Montepulciano (beg. 1518), wirklich 3 Armen eine Verbindung mit dem, was ausgeschlossen sein sollte, in drei großen Türen. Der Veranlassung dazu entging Alberti schon dadurch, daß er, getreu der aus der Antike gewonnenen ganz heidnischen Anschauung von der Erhabenheit der Gotteswohnung, seinen „Tempel“ durch einen Unterbau ganz über die Fläche der Menschenwelt emporheben und so noch völliger isolieren konnte. Das nachdrückliche Aufstreben zeigt sich also auch in der Außenansicht in der Erhöhung der Grundfläche, in dem Herausragen des Mittelstückes des Baukörpers mit der Bekrönung, in dem geringen Heraustreten der Arme aus ihm — und in den zwei Türmen, die in der nord- und südwestlichen Kreuzecke eingeschaltet sind.

Sie machen „die sonderbarste Figur“. Denn sie sind in Italien gewiß die ersten[1]), für deren Errichtung die künstlerische Frage nicht nur nach Verbindung mit der Hauptmasse des Baues, sondern auch nach Beziehung zu ihr in Betracht gezogen wurde, und dadurch erst wurde der ganz primitive Standpunkt des Bedürfnisses überwunden, die vorzüglich baukünstlerische Problemstellung der Eingliederung in eine Idee erreicht. Nun stellte sie Alberti zwar in die eingezogenen Ecken ein und ließ sie — im Quadrate — noch schmäler sein als die Ausladung des Kreuzarmes, zu dessen Seiten sie stehen, um sie ganz auf die Mittelkuppel sich beziehen zu lassen, und deren Richtungsangabe betonen zu helfen. Aber es waren nur zwei und die standen doch zu wenig hinter der ersten Vorderfläche des beigeordneten Kreuzarmes zurück, als daß sie mit ihrem quadratischen Grundrisse und darum parallelen Vorderflächen nicht leicht in das Bild der Fassade hineingezogen werden mochten. Antonio da Sangallo, offenkundig schon mit dem Bildeindrucke rechnend, gab diesem Zuge nach, setzte die Außenflächen der beiden quadratisch angelegten Türme — im Grundrisse der Madonna di S. Biagio — in die Frontal-

Allseitige Gleichförmigkeit oder betonte Fassade?

ebenen der drei gleichgebildeten Fassaden und schuf so eine in perspektivischer, d. h. schräger Ansicht sehr wirkungsvolle Bildgruppe[1]). Aber nicht für den etwa genau von vorne stehenden Betrachter; denn er löste die Türme wieder völlig vom Körper der Kirche ab. Und doch zog er die andere Folgerung aus der zweitürmigen Fassaden-„Komposition" — wenn man sie so nennen darf: sie fordert von der Phantasie gebieterisch ein Gegengewicht für die Verstärkung des Anschauungsbildes vorn, und zwar in der anderen Richtung, „nach hinten", in die Tiefe. Er setzte dem vierten Kreuzarme eine Sakristeianlage an, die zwar für den Innenraum bedeutungslos, weil von ihm abgetrennt, aber doch dem Prinzipe dieses Grundrisses (griechisches Kreuz) zuwider ist. Dieser Folgerung, die ja außerdem — vielleicht auch vorzüglich — von der großen Bedeutung, die der Dienst der Altares im katholischen Rituale hat, gefordert wird, und der allmählich die Reinheit aller Zentralanlagen zum Opfer gefallen ist, entzog Alberti sein Werk. Aber Leonardo da Vinci hat in mehreren seiner Zentralbauentwürfe[2]) — zu St. Peter? — die Grundidee von S. Sebastiano aufgenommen und verbessert, dadurch, daß er in die beiden anderen eingezogenen Kreuzecken noch ein Paar von Türmen einfügte. Einen solchen Versuch finden wir auch unter den Entwürfen Bramantes für die Peterskirche[3]). Wie ernstlich es aber auch Alberti darum zu tun war, seine Türme der Mittelgruppe zuzuweisen, kann daraus ersehen werden, daß er — nicht zum Vorteile des Ganzen — vor die völlige Breite von Vorderarm und Türmen eine zweistöckige Hallenfassade mit Dreiecksgiebel legte von etwas mehr Tiefe als der des Armes. Sie steht als ein ganz selbständiges Gebilde da, nur mittels Mauerdurchbrechungen mit dem vorderen Kreuzarme verbunden[4]). Der Nachteil ihrer breiten Anlage ist der, daß sie zwar die Türme zur Mitte hindrängt, aber ihrerseits scheinbar den Körper der Kirche in der Längsachse vertieft. Und dadurch schädigt er ebenso das „Motiv" — würde G. Semper sagen — der Zentralanlage, wie Antonio da Sangallo mit seiner Chorerweiterung, aber — im Sinne der Durchführung der Individualitätsidee im architektonischen Symbolon — schwerer, indem hier die Vorstellung in den Widerstreit zwischen dieser neuen und der verlassenen Idee der basilikalen Langhausidee gerät. Schalten wir sie darum aus, so bleibt die Keimidee der zweitürmigen Fassadenbildung, die, von Antonio

da Sangallo an St. Peter zuerst entwickelt, nicht mehr zum Stillstande kommt, sondern die Barockarchitekten so angelegentlich beschäftigt, daß sich sogar die altehrwürdige Vorhalle des Pantheon von Bernini das Aufsetzen zweier Türmchen gefallen lassen mußte[1]).

Die in sich ruhende Harmonie und das Dar-über-hinaus (S. Andrea, Vorhalle).

Und nun S. Andrea, das letzte Werk seines Lebens und eines der bedeutendsten der Renaissance, wenn auch Vasari nur anzuführen weiß, daß Alberti dem Marchese „das Modell“, lieferte. Es sieht wirklich wie ein tragikomischer Schicksalsstreich aus, daß der alte Meister, der eben das Problem der Eingliederung von Türmen in den Aufbau des Ganzen als für Italien neue Idee aufgestellt hatte, in diesem Falle durch die Notwendigkeit, einen schönen alten Campanile zu erhalten, gezwungen wurde zu einem rücksichtslosen Verstoß gegen alle Bauvernunft, der ihm von der historischen Kritik nicht verziehen werden sollte, wie er auch jeden naiven Besucher der Kirche noch vor dem Eintritte widerspruchsvoll, ja abstoßend berührt. Der Widerspruch ist eigentlich ein doppelter: trotz der Raumbeschränkung ließ er nicht von seiner antikisch-dogmatischen Anschauung, daß eine Vorhalle zur Würde und Feierlichkeit eines Tempels gehöre. Und wenn hier auch nicht etwas Vorhandenem zu helfen war, so wollte er doch jenem uns bekannten Grundsatze treu bleiben und „nicht das verderben, was man zu machen hatte“. Um nun sich nicht „die ganze Musik verstimmen“ zu lassen, für welche die rhythmische Grundform in der zur Verfügung stehenden Breite gegeben war, ging er nicht mit dem Baue bis zu der erforderlichen Höhe des Hauptschiffes hinauf, sondern blieb ruhig mit dem Flachgiebel seiner einstöckigen Triumphbogenanlage weit unter der Firsthöhe und damit sogar unter den Abschrägen der Seitenkapellen. Von dem sinnlosen Konglomerat, das da vor uns steht, mag man wohl spottend sagen: da sieht man, wohin der „reine Formalismus“ seine antiquarischen und unpraktischen Anhänger führt! Hätte er sich entschließen können, statt des antiken Motivs „Triumphbogen“ für seinen Fassadenbau das der zweistöckigen Halle zu wählen, womit es ihm an S. Sebastiano gelungen war, sich noch über des hochstrebenden Kreuzarmes Giebeldach zu erheben, so hätte er sehr wohl das Stirnlicht hineinfassen können, also auch die First- und Abseitenhöhen zu erreichen vermocht und damit einen würdigeren Eindruck von Vollendung dem des Innern vorausgesandt. Wir fragen dagegen: Würde nicht vielmehr vor diesem

mächtigen Hallenbau eine geteilte Anlage kleinlich wirken, ja schon ohne Beziehung auf das Dahinterliegende — in diesen Maßen? Würde man nicht eher einen Stockwerkhochbau, etwa einen Palazzo, vor sich zu haben glauben als den feierlichen Empfangs- und Vorbereitungsraum einer Kirche? Gerade feierliche Würde, das Idol der Renaissance, scheint sich mir in der Vereinzelung und Abgeschlossenheit von Handeln und Sein auszudrücken. Und worin spiegelten sich diese wohl sinnbildlich deutlicher als in der in sich beruhenden Harmonie: alle Funktionen abgefaßt in Resultaten, kein Darüberhinaus, wie in der nordischen Gotik und — im Barock? Hier ist der Ort, die im ersten Kapitel aufgeworfene Frage nach dem für uns ewig Fremden und doch so erfreulich Selbstverständlichen im Wesen der italienischen Kunstepoche, die man mit Vorzug als die der Renaissance bezeichnet, mit einer formulierten Antwort zufriedenzustellen und mit einem Beispiel von besonderer Art zu erhärten. Gerade hier muß man auch hervorhebend hinweisen darauf, wie die Architektur in vorzüglicherer Weise als ihre freigeborenen Schwestern dazu geeignet ist, an ihrer Hand die Möglichkeit einer Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens zu studieren und an ihren Werken das Werden des Einzelerzeugnisses zu erläutern, und das vermöge der Reinheit ihrer Mittel. Daß diese Reinheit aber nicht in der kalten Formenreinheit der Oberfläche, in der Isolierung dieser zur Betrachtung besteht, das lehrt unser gegenwärtiges Beispiel aufs deutlichste. Wie absurd es aussieht, daß ein Künstler in seinem eigenen Werke sich selbst untreu werde, das scheint doch hier an S. Andrea zum Ereignisse geworden zu sein. Zur Erklärung, vielleicht auch zur Lösung des sichtbar vor uns stehenden Konfliktes müssen wir eben das Innere des Baues befragen. Vielleicht daß wir gegen H. Stegmanns hier erst recht übelwollende Kritik noch über Burckhardts und v. Geymüllers entschuldigende Anerkennung für „die edelschöne Vorhalle“ hinauskommen[1]).

Großräumigkeit und Längsrichtung.

In der alten Kirche zu S. Andrea in Mantua, einer Gründung des 9. Jahrhunderts, wurde nichts geringeres als ein Teil des heiligen Blutes aufbewahrt und sehr verehrt. Seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts drohte die Kirche ernsthaft mit Einsturz. Endlich nahm sich Lodovico, der Markgraf, des Drängens seiner Hauptstädter auf einen Neubau an. Er gewann L. B. Alberti für die Gestaltung des Entwurfes

und Ausführung im Modelle[1]), und Luca Fancelli, den ihm Lorenzo il Magnifico aus Florenz als Ingenieur gesandt hatte, zur Führung des Baues genau nach Albertis Bestimmungen[2]). „Das Hauptbedürfnis war einen großen Raum zu haben, der viel Volk fasse, das Blut Christi zu sehen"; so gibt Alberti selbst diesen Teil der Aufgabe in einem Briefe wieder. Hier war also das Längsschiff wieder angebracht, ja gefordert. Da die Vorzeigung des Verehrungswürdigen in der Kirche — nicht wie in S. Sebastiano auf den Platz vor der Kirche hinaus — vor dem Hochaltare oder vor (oder auf) der Öffnung der Krypta[3]) geschah, war es von Wichtigkeit in der Richtung auf diese Stellen hin einen einheitlichen weiten Raum anzuordnen. Auch die Querschiffe sanken zu nebensächlicher Bedeutung herab, wurden aber eingelegt nur um noch zwei Räume des Zutritts oder des Anwohnens bei der heiligen Handlung zu geben und damit in der altgeheiligten Form zu bleiben. Die nötige Zahl von Kapellen für die Spezialmessen und Familienbegräbnisse — die, wie wir bereits an Ssma. Annunziata sahen, von so großer Wichtigkeit für die Begünstigung des Baues der Kirche und ihre Rentabilität waren — mußte angelegt, aber in eine völlige Unterordnung unter den Hauptraum herabgedrückt werden. Als Einheitsmaß wurde der Grundkreisdurchmesser der Vierungskuppel angenommen[4]): die Länge des Vorderarmes gleich 3, die der Seitenarme je gleich 1, des Hochaltarraumes vor dem Mönchschore — mit $1/_2$ Durchmesser Tiefe im Halbkreise geschlossen — auch gleich 1. Der in demselben Briefe für diesen seinen Tempelbau in Anspruch genommenen größeren Würdigkeit und Beständigkeit („più eterno, più degno") konnte er dann — entsprechend der Forderung seiner eigenen Theorie[5]) — nicht besser fördernd zu Hilfe kommen als durch eine mächtige Tonne, im Halbkreise gewölbt. Da sie aber hier von dauerhaftem Materiale ausgeführt werden sollte, bedurfte sie starker Stützen. Diese erhielt sie in 8 Pfeilern von einer Mächtigkeit, daß in dreien davon jederseits je eine kleine Kapelle mit Kuppel über quadratischem Grundrisse ausgespart werden konnte, im vierten Paare, den Stützen des vorderen Tragebogens für die Vierungskuppel, bei sonst gleichem Grundrisse die notwendigen Aufgänge zur Kuppel Platz gewannen. Zwischen diesen konstruktiv bedingten Seitenabschlußverstärkungen fanden dann die je drei in schön profilierten Bögen sich öffnenden großen Kapellen

ihre Unterkunft; auch sie sind mit kurzen Tonnen überwölbt. Die tragenden Pfeiler sind im Innern maskiert mit einem Halbpilasterpaare florentinisch-korinthischer Ordnung, das, auf hohen Sockeln stehend, die niedrige Kapellentüre mit geradem Sturze und darüber zwei einfach profilierte Kassetten einschließt. Über ihnen entlang läuft das Gebälk ohne Vorkröpfungen außer um die Vierungspfeiler — deren verstärkende Gurte spätere, barocke Zutaten sind — und darüber erhebt sich das Gewölbe in einfachem (gemaltem) Kassettenschmucke, ebenfalls ohne Einteilung durch die später gebräuchlich werdenden breiten Gurtbögen. Dadurch daß es der Unterbrechung durch jene Gurte oder durch Stichkappen entbehrt, werden drei Vorteile gewonnen: die völlig homogene einheitliche Entwicklung der Tiefenrichtung erleichtert das Vorwärtsschreiten ohne Aufenthalt zu dem Ziele des Kommens. Sie täuscht für den groß geforderten Raum der Vorstellung noch eine Verlängerung vor, und das läßt den Raum bei seiner Breite noch großartiger erscheinen. Der Ausfall der Zwischenbögen befreit die Wölbung von einer aufdringlichen Betonung der Konstruktion, die wie eine physikalische Belastung wirkt, und noch dazu infolge einer notwendigen optischen Täuschung die Reinheit der Halbkreislinie beeinträchtigt. So wirkt diese Tonnenwölbung ungebundener, freier und leichter, und die ungewisse Beleuchtung — nur durch die Lunettenfenster der großen Kapellen und das runde Stirnlicht, das heute auch seine weit vorspringende Tonnenwölbung außen vor sich hat — tut das Ihrige dazu, die nicht meß- und wägbaren Elemente zur Belebung mystischer Stimmung bereichernd zu ergänzen.

„Motivische" und „stilistische" Zusammengehörigkeit.

Treten wir nun wieder aus dem geheiligten Raume heraus, so werden wir des bald inne, woher das Schema der Vorhalle genommen ist, daß sie also nicht so ganz mit Recht als „das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte" bezeichnet werden darf. Es ist in der Tat das einer großen offenen Kapelle mit dem flankierenden Gewölbpfeilerpaare, welches da in seiner originalen Breite vor die Hauptfront gesetzt ist. Nur daß die Räume der kleinen Kapellen mit quergelegten Tonnen eingewölbt sind und wieder — als Seitenzulässe — auch aus zwei Richtungen die heranströmende Volksmenge hinführen zum Haupteingange, dem Hauptaugenpunkte zugleich für die ganze Raumentwicklung im Innern[1]). Also hat der Künstler

nicht einen beliebigen „Tempelfronten"-Entwurf wie einen Fremdkörper vor seinen Bau gesetzt, vielmehr den Vorbau nicht nur „motivisch", sondern sogar „stilistisch" mit ihm in Verbindung zu bringen gewußt; „stilistisch" im Sinne der Erläuterung des Ausdruckes, wie wir sie im ersten Kapitel zu fassen versucht haben. Im Einklange mit der Bauidee dieses Heiligtums als eines vielbesuchten Wallfahrtstempels stand sehr wohl die Forderung eines „Propylaion" und abgetrennten Vorraumes — wie er an frühen Basiliken herkömmlich war, wie ihn vor kurzem Michelozzo in Florenz vor dem Neubau der SSma. Annunziata mit ihrem eben in Ruf gekommenen Heiltum angelegt und Brunelleschi sogar der kleinen Familienkapelle der Pazzi beigegeben hatte (seit 1430), als geschützten Ort für die Versammlung und Anordnung zum Eintritte. Der machtvollen Harmonie des seiner Aufgabe völlig nachgeschaffenen einheitlichen Innenraumes entspricht es ganz, daß auch der große Mittelbogen nicht um sein beherrschendes Übergewicht gebracht wird, etwa durch einen organisch verbundenen Aufsatz[1]). Ein Motiv des Innenbaues aus der Reihe hier aber durch Strecken der Höhenmaße zur Beherrschung des ganzen Anblickes bringen zu wollen, hätte wohl in doppeltem Sinne Mangel an Verständnis für Verhältnisse verraten: 1. von Über- und Untergeordnetem, d. h. in höherem Sinne „Komposition", 2. der Einheit der Maße, d. h. im „rein Formalen". Ein verschmälerter modifizierter Querschnitt des ganzen Gebildes, als Front vorgelegt, würde jedenfalls ebenso gegen die zweite Forderung verstoßen haben, vielleicht auch einen etwas ärmlichen „schematischen" Anblick gewähren. Was blieb dem Meister also übrig, als seine mißliche Lage frei einzugestehen und in ihr mit der Erfüllung seiner Idee so weit zu gehen, wie er es mit seinem künstlerischen Gewissen vereinigen konnte. Hätte er mehr Platz gehabt, gewiß, er hätte das untergeordnete Motiv aus dem Innern in Proportionen erweitert — jetzt hat es auch dieselbe Höhe wie an seinem eigentlichen Platze — und dann das in der Vorderwand notwendige, wohl wie in den Querschiffen kreisrunde Fenster mit einem Aufsatze umfaßt. Verweilen wir einen Augenblick länger vor der Front, so wird sich unsere Phantasie, die in Rimini und Florenz Anregungen aufgenommen hat, unschwer das entsprechende Gebilde nachschaffen können: eine Kombination der Motive von S. Francesco und Sta. Maria Novella mit dem Vorhandenen[2]).

Die künstlerische „Aufgabe“ und die „Kunstlehre“.

Es schien von Wert, bei diesem seinem größten ausgeführten kirchlichen Bauwerke länger zu verweilen, 1. um einmal zusammenfassend und gründlich den Nachweis zu erbringen, wie dieser Erzformalist in der Architekturwissenschaft, Alberti, keineswegs so ganz unkünstlerisch „Form“ und „Inhalt“ auseinanderreißend, sein Interesse lediglich der „abstrakten Ausbildung“ der ersten in gesetzmäßiger Weise zuwendet und eher „Inhalt“ und „Gehalt“ den Forderungen jenes Interesses gemäß umbildet und umdeutet, als daß er diesem zuliebe seine „Formensprache“ ändere. Wir haben vielmehr hier an einem beweiskräftigsten Beispiele, wie vorher durchgehends, verstehen gelernt, daß nur eine ungesunde Theorie in Kampf und Widerspruch behaupten kann, man dürfe das Gegebene in Kunst, Natur und Menschenseele so mißbrauchen, daß man an ihm nur seinen formalistischen Witz übe, daß erst jenseits dieser „Gehalte“ das Werk der künstlerischen Betrachtung beginne und einsetze. Es wurde für den „Laien“ das gleiche Recht zu „künstlerischer“ Betrachtung in Anspruch genommen, weniger zur Schöpfung von Kunstwerken. Die Leistung von jener wurde im Grunde als das „In-eine-Idee-zusammensehen“ erkannt, welches Platon zwar als Ausdruck des Tuns in der „diskursiven“ Arbeit der Wissenschaft prägte. Der Ausdruck aber zeigt schon so recht eindringlich die tiefe Not des künstlerisch begabtesten Denkers der Griechen im Zwange des Systems, das ganz gegründet war auf die Annahme der in jedem Falle produktiven Betätigung des Menschen an der Aufgabe: wie er, ohne ins Gebiet des künstlerischen Schaffens abzuirren, den Übertritt aus dem Zerlegen und Beobachten ins Zusammenfügen, Aufbauen, „Erzeugen“ des Gegenstandes der Erfahrung verständlich zu machen vermöchte. Und er verfällt auf diesen ganz und gar künstlerisch sinnlichen Ausdruck. Kant geriet später wegen derselben dringlichen Schwierigkeit aus dem viel strafferen methodologischen Unterscheidungsvermögen heraus, das er sich in der Schule Humes und Wolf-Baumgartens angeeignet hatte, in die für den Leser der Kritik der reinen Vernunft so unendlich viel tieferen des Kapitels vom „Schematismus“. Für ihn war die „Möglichkeit einer Ästhetik als Wissenschaft“ da schon Gewißheit, die gegründet sein sollte in der streng methodischen Aussonderung einer Grundkraft „des Gemütes“ für Natur- und Kunstgenuß und Kunstschaffen: der des „Gefühles“. Eine Kunstlehre als Wissenschaft der Erforschung

von etwaigen Gesetzen für die Leistung am und im Kunstwerke gab er nicht. Hier soll ja aber erst, wenn irgendwo, das Nachprüfen der Kunstübung einsetzen; die Ästhetik brauchte noch nichts mit ihr zu tun zu haben, so wenig wie die Ethik mit dem Rechtsfalle. Da schob Kant schon seine „Rechts- und Tugendlehre“ ein. Nun kann aber diese nur aus dem Wesen des Falles, der Beobachtung der „tatsächlichen“ Einzelheiten und der allgemeinen Lage, der Fragestellung, ein begründetes Urteil über die Tat, hier Handlung genannt, für zulässig erklären, worauf dann Gesetze und weiter Maximen zu finden sind. Und so müßte doch auch eine „Kunstlehre“ von der einzelnen Aufgabe und ihren Akzessorien sich die Anleitung geben lassen zur Beurteilung der Tat des Künstlers, die man gemeinhin mit Schöpfung bezeichnet. Nach der vorhergehenden Betrachtung braucht das Verleitende in diesem Ausdrucke nicht mehr unschädlich gemacht zu werden. Vielmehr ist nun ohne weiteres ersichtlich, daß die früher ausgesprochene Forderung gleichen Rechtes des „Gegenstandes“ an des Künstlers Aufmerksamkeit ebenso wie an des Wissenschaftlers Hingabe eine gerechte sei, sobald man den Gegenstand für das nimmt, was er ist: eine Fragestellung, eine Aufgabe. Was ist in dieser Aufgabe enthalten? Was kann ich in ihr finden? Was bietet sie mir für Möglichkeiten? Was lehrt sie mich? Das hat der Meister so gut zu ersinnen oder zu „betrachten“ (Theoria), wie der Arbeiter der Wissenschaft, und zwar so tief als möglich. Das wird Tiefe und Reichtum seiner „Erfindung“ — seiner gestaltenden Ideenbildung, wofür wir sie ansprachen — ausmachen: die Komposition wird daraus entwickelt werden. Also keine Zerreißung des Vereines von Form und Inhalt: das, worein er sich die Aufgabe zergliedert hat, wird der Künstler dann „in eine Idee zusammenschauen“ zum einheitlich organisierten Werke. Da liegt der Hergang, der nicht geheimnisvoller und wunderbarer ist als das Überführen der wissenschaftlichen Analysis zur Synthesis. Ich meine, das sei bei der Behandlung von Albertis Bauten und Planungen allmählich immer klarer herausgekommen, daß wirklich die Architektur die beste Gelegenheit zur Beobachtung dieser Verhältnisse bietet, da sie in ihr noch alle rein und einfach zutage liegen; ohne daß sie dadurch, z. B. durch das deutliche Darstellen der „Aufgabe“, zu einer Kunst zweiten Ranges herabgedrückt würde. Im Gegenteil: auch für unsere Barockzeit ist zuletzt „Architektur das

gemeinsame Zusammenwirken aller anderen Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee". „Die Gesetze der Schönheit und des Stils, welche wir im Kunsthandwerk und in der Kunst im allgemeinen kennen lernen, wurden durch Architekten zuerst fixiert und systematisch geordnet", fährt G. Semper fort[1]). Und er meint gewiß nicht: wissenschaftlich-theoretisch und literarisch, sondern schöpferisch-praktisch. So erhöht sich uns auch ihr Wert für Studien über Stilperioden, Harmonie, Reichtum, Überfülle usw.

V.

Brunelleschis Beteiligung am Probleme von Zentral- und Kuppelbau.

Dafür ist dann gerade das Werk eines Künstlers von so theoretisch festgegründeter Anschauung und so reicher Bekanntschaft mit dem Geschaffenen genauer zu betrachten besonders fördernd, zumal wenn er aus Erinnerung und Überlegung mit wohldisziplinierter Phantasie neue Gebilde schafft, die weit hinaus und für das größte, machtvollste architektonische Kunstwerk der neueren Kirchenbaukunst vorbildlich wurde. Luca Fancelli schreibt über die Zeichnung Albertis für S. Andrea an Lodovico: „Die Zeichnung, welche ich empfangen habe, gefällt mir, erstens weil man daraus das Werk verstehen kann, zweitens weil häufig vorkommt, daß Herren und Gesandte kommen, denen man, um sie zu ehren, gerne Werke und Staunenerregendes zeigen möchte. Ich werde jetzt diesen wunderbaren Entwurf zu zeigen haben, und ich glaube nicht, daß sich irgendein anderer so wundervoller finde. Dafür danke ich Eurer Herrlichkeit"[2]). Burckhardt nennt ihn „vorbildlich für St. Peter in Rom und für die ganze spätere Kirchenbaukunst"[3]). Das war der zweite Grund für uns, im Laufe der Entwicklung der Probleme, die uns aus der Betrachtung des „Barockstiles" aufkamen, bei Albertis Kunstschaffen und zumal bei diesem seinem letzten kirchlichen Entwurfe zu verweilen. Nachdem im vorigen Kapitel das auf die Ideenbildung bezügliche geistig Kulturelle zusammenzubringen und aus einer Richtung herzuleiten unternommen worden war, und wir die Wirkung dieses Vorbereitenden in der Ausdrucksweise der — scheinbar — ungebundensten Kunstweisen unter den „bildenden" beobachtet hatten, soll ja hier, im zweiten Kapitel, das intimere Verhältnis zwischen der Idee und ihrer Ausgestaltung in den reinsten Formen der Anschauung betrachtet werden. Keiner vor Alberti hat seine Baukunstideen zu so mächtiger

Ausdruckskraft herausgebildet, wie wir es gerade beim Eintritte in S. Andrea in Mantua staunend erleben, wie es aber auch schon in seiner frühesten nachweisbaren Anlage, in S. Francesco zu Rimini, geplant war, dort beengt und verquickt mit der Materialfrage. Das Interesse am Zentralbaue hatte Alberti weder neu erweckt, noch in einzig gültiger Form befriedigt. In Italien war er seit der römischen Antike in Übung geblieben, selbst in Deutschland mit dem Eintreten der karolingischen Renaissance aufgenommen worden, zumeist aber für kleinere Räume, Taufkapellen und Palastheiligtümer in Anwendung gekommen. Für die erste Bestimmung erwies er sich in frühen Zeiten besonders verwendbar bei den damals stattfindenden Massenaufnahmen Erwachsener in die Gemeinschaft der neuen Menschen, die durch völliges Ablegen des alten Adam im Untertauchen in geweihtem Wasser vollzogen ward nach dem Muster der Jordantaufe durch Johannes den Täufer — oder der griechischen Mysterienkulte. Filippo Brunelleschi war jedenfalls der Erstgeborene unter den florentinischen und damit allen Architekten der italienischen Renaissance. Und eines der gewichtigsten Bauwerke der gesuchten Art stand in Florenz vor Augen[1]): das Baptisterium, der Stolz der Stadt und von vielen[2]) für ein wirklich antikes Werk gehalten, wegen seiner nicht zu übersehenden Anklänge an das Pantheon in Rom. Aber nur in der Behandlung der Innenwände; denn sein Grundriß ist achtseitig. Brunelleschi schuf und entwarf Kuppelbauten über quadratischem Grundrisse und über einem regelmäßigen Achtecke mit Kapellenkranz[3]). Aber alle seine Kuppeln mit Ausnahme der von S. Lorenzo über der Vierung sind Schirmkuppeln, d. h. aus im Halbkreise ansteigenden Rippen mit leichter Füllung, die noch gestützt wird durch senkrecht aufgeführte Schildbogenmauern, in denen kleine Rundfenster sitzen[4]). Seine Domkuppel, das konstruktive Wunder der Zeit — wie das aus den äußerst detaillierten, an Anekdoten reichen Schilderungen ihres Baues bei Vasari und dessen Gewährsmanne, dem anderen Antonio Manetti, zu lesen ist — wurde ebenfalls in acht Halbkugelsegmenten aufgemauert gleich der Wölbung des Baptisterium. Nur in Nebenräumen von ganz kleinen Abmessungen wandte er Halbkreisbogen- und Flachkuppeln an[5]). Konstruktiv sind das lauter „Hängekuppeln“: sie steigen über den frei ohne eigene Stützen ansetzenden Zwickeln, die den Grundkreis bilden, auf ohne zusammenfassenden Tambour-

ring. Also kann man alle diese Gebilde nicht als raumgestaltend ansehen; vielmehr werden sie von den Faktoren des Raumes getragen: einer davon, die Decke, das Dach, erhält diese Überhöhung. Zumal bei den zuletzt genannten Räumen darf man das Verhältnis so auffassen, da sie hier nicht einmal als Lichtspender einen Eigenwert beanspruchen können. Im Gegenteil schaffen sie einen Hohlraum von ungewisser Form, weil unsicherer Beleuchtung trotz der kleinen Rundfenster in den Schildbögen über den Kapelleneingängen der Seitenschiffe in S. Lorenzo[1]). Dieser Mißstand ist aber sogar bei der stolzesten Leistung des Bauehrgeizes der Florentiner, der Domkuppel, trotz des durch 8 Rundfenster Licht zuführenden Tambours nicht zu heben gewesen, obgleich diese Laterne hier nicht dem Schicksale der anderen Laternen des Meisters unterlag: ihr Lichtring unten wurde nicht zugemauert[2]). Ist nun auch hier nicht die Ideenbildung sein eigen, sondern gehört sie, wie bemerkt, dem vorigen, doch noch stark gotischen Jahrhundert an — einschließlich Tambour[3]) —, so hat doch sein so hochberühmtes Modell, das zumeist den Wert hat, die technische Ausführbarkeit der Idee der „8 Meister" zu erweisen, nichts vorgesehen, den Mangel zu heben; und gegen den von einem pratesischen Begutachter im Jahre 1425 gemachten Vorschlag, reichliche Beleuchtung einzuführen[4]), blieb es beim alten, der sog. Kuppel des Brunelleschi.

Historisch-technische Wertung u. ästhetisch-künstlerische Beurteilung.

Die Größe der künstlerischen Idee ist dem heutigen Besucher wohl gegenwärtig, wenn er sich etwas über die Maße klar wird, die da angewandt sind[5]); aber das Verhältnis, in das er so zum Werke selbst tritt, gleicht mehr einem mühsam gewonnenen Verständnisse als der frohen Aufnahme einer großen künstlerischen Wirkung. Und was ist der Grund zu dieser wahrhaften ästhetischen Mangelhaftigkeit? Was macht den wesenhaften Abstand von dem majestätischen Eindrucke der nur um 50 cm (nach anderen sogar um 10 cm) weiteren Peterskuppel aus? Erstens ist am Ansatze der Wölbung durch die obere Tambourgalerie stark hervorgehoben eine gebrochene horizontale Linie; und das Auge und die Vorstellung behalten trotz des Riesenfreskos von den Zuccheri — auf Zeichnungen von Vasari —, das Flächen und Kanten gleichmäßig überdeckt, diese in der Bewegung aufwärts bei[6]). Dadurch verliert aber die ganze Anlage den wesentlichen Wert der geschlossenen Einheit und die Bedeutung der ver-

einigenden Kraft bei ganz unbestimmter Spannung, worin der täuschende Vorteil der kontinuierlichen Kreislinie und der funktionalen Bedeutung der Kreisscheibe liegt. Über diese wurden wir uns bereits bei der Betrachtung von Albertis Annunziatentondo klar; und ich glaube zuversichtlich die Meinung äußern zu dürfen, daß darin ein Hauptgrund zu bestimmen sei für die so überwältigende Macht der Peterskuppel von Michelangelo. Wie stark auch in ihr die aufsteigenden Rippen des ellipsoidischen Körpers markiert sind, hier ist uns die reine Kreislinie zu fest eingeprägt von den gewichtigen horizontalen Gesimsen her, als daß wir an ihr noch irre werden könnten. Brunelleschis Fächerkuppeln bleiben selbst über einem Grundkreise dem Polygonalsysteme treu. So wenig durch diese Anmerkungen die große Bewunderung für den ersten Bahnbrecher neuer Ideenbildung geschmälert werden soll und kann, so nachdrücklich soll doch durch sie empfohlen werden ein Besinnen auf die Notwendigkeit des Unterscheidens von historisch-technischer Wertung und ästhetisch-künstlerischer Beurteilung. Gewiß: ohne die Lösung des Bauproblemes, das die „8 Meister" von 1367 in ihrer „Erfindung" dem Brunelleschi als Aufgabe hinterlassen hatten, wäre die Erfindung der Idee zur Peterskuppel vielleicht nicht möglich gewesen; wenigstens die klare Einsicht in die Möglichkeit, ein hochansteigendes Gebilde von solchen Dimensionen auf frei stehenden Stützen aufzuführen. Aber es sei der Hinweis gemacht darauf, daß wohl auch die neue Erfüllung der Idee des Pantheon, die gewiß Brunelleschi bei seinen Studienaufenthalten in Rom mehr beschäftigt hat als der Kuppelplan für Florenz[1]), — daß diese, sage ich, im Entwurfe und Modelle für S. Francesco in Rimini vorgelegen und im Baue des Annunziatenchores in Florenz ausgeführt und noch von Vasari als „sehr kühn" anerkannt, ermunternd auf die gewaltige Planung Bramantes eingewirkt hat, das Pantheon auf den Friedenstempel (die Basilika des Konstantin) zu setzen. Gewiß wurde die Bildung der Idee für die Zentralanlage größerer Bauten ebensowenig durch diese Arbeiten Albertis gefördert wie durch die Sakristei von S. Lorenzo oder auch den Entwurf für Sta. Maria degli Angeli in Florenz. Aber etwas brachte die energisch planvolle Wiederaufnahme des Rundbaugedankens mit sich, das berufen schien, den zweiten Mangel an Brunelleschis Kuppelraumanlagen zu beseitigen: die Zerstreuung des Lichtes im

Innern und — die scharfe Brechung der Beleuchtung am Äußeren. Durms Bewunderung für den milden Fluß des Oberlichtes durch die weite Scheitelöffnung über alles im runden Raume — ohne tote Ecken — haben wir gelesen. Und daß selbst das niedrig stehende Licht einen zylindrischen Körper anders, feiner und weicher umspielt als einen mit scharf Richtung ändernden Kanten, ist schon zu oft als Grund für die Vorliebe feinsinniger Architekten für die Säule angeführt worden, als daß hier mehr als darauf hingewiesen zu werden brauchte.

Zentralbau und Basilikalsystem. Wie sehr Alberti für die symbolische Benützung des Lichtes in der Architektur interessiert war, weisen uns jene Zeilen in dem Briefe an seinen Bauführer in Rimini, in denen er aus seinen antiquarischen Studien ihm mitteilt, daß die Tempel der Lichtgottheiten besonders gerne mit jenem Kuppeloberlicht ausgestattet werden, und wir konnten daraus Fingerzeige für die Deutung von Matteos Medaillenbild entnehmen. Londi vermutete sogar für das „Tondo der Annunziata" in Florenz eine Scheitelöffnung — ich könnte dem beistimmen, wenn darum nicht die Fenster im Obergeschosse des Stockmauerringes weggeleugnet werden sollten. So wurden in Albertis Werken allmählich die Elemente zubereitet, welche die zentralisierende Wirkung einer Kuppel im Kirchenbaue ausmachen. Es sind: Zusammenfassung und Einheit in Linien- und Lichtbehandlung. Dem folgte dann fast mit Notwendigkeit die Bildung des Unterbaues, des Körpers der Kirche, in welcher Alberti ihn in S. Sebastiano zusammenfaßte. Bis dahin war Brunelleschi in der Lösung des Problems nicht gekommen: dem Versuche seines bedeutendsten Biographen und Exegeten, Cornel von Fabriczy, aus der Komposition der Cappella Pazzi ein griechisches Kreuz herauszufinden — durch Hinzunehmen des überkuppelten Mittelstückes der Vorhalle zum Gegenstücke für den Altarraum — muß widersprochen werden. Des Meisters Interesse ging auch gar nicht in dieser Richtung: der Reiz seiner Persönlichkeit wie seiner Werke, welcher seine tiefbefriedigende und erfreuende Wirkung auf keinen verfehlt, der sich etwas vergleichend historisch mit der Architektur in Italien beschäftigt hat, liegt in der Treue, mit der er überall an das bisher Geleistete anknüpft, es zu vervollkommnen, zu vereinigen, zu erheben bemüht ist. Das ist es, was ihm und seinem Schaffen schon in den Augen seines ersten ehr-

lich begeisterten Lobredners, der mit wirklichem Sinne für pragmatische Geschichtsbehandlung ausgestattet war, eine solche heroische Bedeutung verlieh: daß er die altrömische Tradition, die gerade in Florenz nie abgebrochen, sondern, wenn auch in epigonenhaften Äußerungen, von dem fränkisch-germanischen Kaiser Karl auf der Rückkehr von seiner Romfahrt wieder aufgebracht worden war, fortsetzte. S. Giovanni galt als ein noch antikes Werk; S. Piero Scheraggio und Sti. Apostoli sollten ihre Gründung dem Kaiser zu danken haben, der auf dem heiligen antiken Boden von Rom die Offenbarung einer „Renaissance" erlebt hatte, und welcher als der mythische Wiedererbauer von Florenz noch den Vorzug der ausnahmsweisen Verehrung bei diesen eben zu stolzer Überhebung erwachten Neuitalienern genoß[1]). Diesem Nationalstolze mit stark florentinischer Lokalfarbe schmeichelte es, daß einer der Ihren auf dem Trümmerfelde der ewigen Stadt den Rückweg aus der sinnlosen Barbarei der Gotik — deren Wesen und intimen Zusammenhang mit den antikischen Werken ihres Kaisers Karl sie nicht begriffen haben[2]) — zu der typisch romanischen Weise der geschlossenen Ausdrucksform fand. In der Tat ist die entschiedene Wiederaufnahme des basilikalen Baugedankens durch den Erneuerer der guten Bauweise, den Vorkämpfer der Renaissance, ein merkwürdiges Ereignis. Der Anschluß an Sti. Apostoli ist nicht von der Hand zu weisen, wenn auch die Aufnahme von gewissen Bestandteilen aus den Grundrissen der Ordenskirchen — gotischen Stiles: die Kreuzarme und ihr reicher Kapellenkranz — nicht übersehen werden darf[3]). Wohl war er auch in dem Plane für S. Lorenzo nicht ganz frei: es bestand ein Entwurf, ja sogar der Anfang eines Neubaues, und Cosimo der Alte war ein eifernder Bauherr. Aber er veränderte, „mit Zustimmung Filippos" die frühere Anlage: Priesterchor unter der Vierungskuppel nach dem Vorbilde von Sta. Maria del Fiore oder nach dem Gebrauche der altchristlichen Basilika[4]), und kleine Apsis für den Hochaltar, dahin, daß eine große quadratische Chornische angeordnet wurde als Kopf des lateinischen Kreuzes, wieder wie an Sta. Croce oder Sta. Maria Novella. Die Maße wurden von der Sagrestia vecchia hergenommen, dem ältesten Bestandteile von Brunelleschis Planung. Jeder Querschiffsarm erhielt eine solche Einheit, das Langhaus deren vier; also die Vierung jedesmal eingerechnet: sechs Quadrate in die Länge, drei in die Breite.

Jedes Quadrat des Langhauses öffnet sich auf zwei Quadrate im Seitenschiffe, jedes von diesen mit einer flachrechteckigen Kapelle. An den Querarmen sind die Seitenschiffe als getrennte Kapellen herumgeführt. In ihrer Reihe sind an den äußeren Ecken, der nordwestlichen und südwestlichen, die beiden Sakristeien eingeschoben, so daß der Grundriß eine merkwürdig zersplitterte Ansicht bietet, ohne daß etwa das Innere an Mannigfaltigkeit der Durchblicke gewänne. Die Obergaden der Haupttrakte ruhen auf Bögen mit fein profilierten Archivolten, die durch einzelne Säulen gestützt werden. Sie sind mit flachen Holzdecken geschlossen, die einzelnen Seitenschiffsquadrate mit Kreuzgewölben und Hängekuppeln, die Sakristeien mit den schönen Vollkuppeln. Am Außenbaue zeigen sich alle Teile des Kirchenkörpers gleichmäßig schräg abgedeckt.

Die Kuppel in der Basilikalkomposition.

Trotz all dieser Ruhe, Einfachheit und Gleichförmigkeit der Raumentwicklung im Innern und der vorherrschenden Geradlinigkeit im äußeren Bilde kann doch die Kuppel des Antonio Manetti, wie sie gegen alle schon während ihrer Erbauung erhobenen Widersprüche vollendet wurde, weder als raumbeherrschend, noch bildbestimmend in Wirkung treten. Und es ist die Frage, ob dieser Mangel am Werke gehoben worden wäre, wenn man nach Giovannis da Gaiuole Vorschlag das schon Aufgemauerte abgebrochen hätte, um nach dem Brunelleschischen Originalmodelle für Sto. Spirito die Ausführung zu unternehmen[1]). Indem Brunelleschi die Maße der — vielleicht auch schon von Dolfini, dem Prior des Klosters und ersten Vorstande des Neubaues, so beabsichtigten[2]) — Chorkapelle auch für die Vierung annahm, versagte schon er ihr die Möglichkeit auch nur in dem Sinne desselben Kompositionsteiles in Sta. Maria del Fiore zu wirken. Dazu hatte er — und da war er gewiß nicht an Vorhandenes gebunden — die Pfeiler der Vierung so schlank und leicht gehalten, daß man sagen darf: Manetti tat wohl daran ihnen eine nicht noch größere Last aufzubürden. So mußte zunächst der Tambour, der Hauptlichtspender, unterdrückt werden. Und da er von dem Systeme der Fächerkuppel zu dem hemisphärischen überging — zwischen 1446 und 1461 — so fand er keine Möglichkeit dafür eine Entschädigung einzusetzen; er wäre damit auch unter die Firstlinie des Langhauses geraten. Die Laterne über der Scheitelöffnung mußte aber möglichst leicht gehalten werden und der obere Kuppelring, der ja auch seine

dynamische Aufgabe der Bindung und Aufhebung der Seitenschubkräfte hat, mußte sehr eng geschlossen sein, damit die darauf ruhende Laterne diesen nicht noch vermehre. Es nützt nichts, daß man sagt: Brunelleschis mathematisches Wissen war genügend gewährleistend für die Sicherheit von Pfeiler und Bögen; sein konstruktives Können habe gewiß ihnen alle diese Last aufzulegen und so den Wohllaut seiner Komposition zu wahren vermocht. Das Auge, richtiger: das eindrucksfähige Gefühl, das es doch zunächst mit dem Werke unmittelbar zu tun hat, läßt sich nicht historisch orientieren; diese „Anschauung" — wie es Fiedler sehr korrekt nennt[1]) — steht in viel zu enger Beziehung zu den Quellen der wissenschaftlich produktiven Darstellung der Erscheinung, als daß sie nicht auch ihrerseits eine „anschauliche" Darstellung vom Zusammenhange des Erscheinungsbildes fordern sollte. Hätte also der Meister selbst das kühne Werk vollbracht und auf die überschlanken Pfeiler und Bögen aufgetürmt, was zur Vollendung der räumlichen Komposition — von innen — und der körperlichen Ansicht — von außen — notwendig scheint, und was er nach v. Fabriczy's Andeutung wirklich geplant hatte[2]), so hätte er damit ebensowenig jenen „Daimon" des nachdenklich Genießenden befriedigen können, wie es später Giovanni da Gaiuole in Sto. Spirito an derselben Stelle im selben Falle damit gelang[3]). Vergleicht man den bei Burckhardt gegebenen Längsschnitt von S. Lorenzo mit dem von S. Sebastiano bei d'Agincourt, so sieht man sofort ein, worauf es dafür ankommt. Ich glaube, wenn überhaupt, dann eine Kuppel von genau der gleichen Konstruktion, wie die ausgeführte von S. Lorenzo über Albertis Werk annehmen zu dürfen. Ein Klostergewölbe über einem vorbildlich rationellen Zentralbaue mit Tonnen über gleich langen Armen, also an der Stelle der unfehlbarsten Wirkungen einer solchen rekonstruieren zu wollen, wäre ebensowenig einsichtig, wie wenn man leugnen wollte, daß die Verstärkung der tragenden Pfeiler und Bögen für den unter der flachen Holzdecke Heranschreitenden den inneren Widerstreit zwischen der basilikalen oberen Raumabschließung und der zentralisierenden Bildung der Kuppel über vier gleichwertigen Zugangsöffnungen nur noch fühlbarer machen müsse. Das Licht, das von einer solchen herabströmend sich verbreiten soll, wird durch jene Bögen immer abgeschnitten vom Eintritte in die Schiffe.

Parataxe u. Harmonie. Aber diese haben ja auch ihre eigene Lichtversorgung durch die Fenster im Obergaden, die in genauer Entsprechung über dem flach gehaltenen durchgehenden Gebälke die Bögen zwischen Haupt- und Seitenschiff begleiten, wie in diesen letzten wieder — wenigstens in S. Lorenzo — die Rundfenster die Kapellenöffnungen. Das ergibt hier reiche, reizende und schöne Lichtspiele in harmonischer Abstufung — bedingt durch die unnachahmlichen Verhältnisse von Höhe und Tiefe in den Räumen — und in Sto. Spirito einen interessanten Streit zwischen dem durch die Kuppel reichlicher fließenden und dem in den Schiffen wallenden Lichte; allüberall eine Fülle von Helligkeit. In der letztgenannten Kirche, wo sich Brunelleschi ganz selbst überlassen war, nahm er ja auch die Maßeinheit von der Vierung her und diese größer, so daß auch der Herannahende schneller in den Lichtschwall von oben hineinsieht, als bei den engeren Verhältnissen in S. Lorenzo[1]). Aber die dezentralisierende Wirkung dieser Kompositionsart ist nicht nur dem, der geduldig dieser Deduktion bis hierher gefolgt ist, logisch ersichtlich geworden, sondern sogar hier an Ort und Stelle belehrt jene „Anschauung“ aufs unwiderleglichste den, der, von Rom zurückkehrend, diesen lichthehren Innenraum betritt. In Sto. Spirito erkennt man auch sofort den Geist, welcher der Zentralisation zuwider ist, und das andere Gestaltungsgesetz, dem er huldigt, und das ich gerne zu einer Maxime für alle Bildungen der reinen frühen Renaissance in Italien erheben möchte. Alle Architektur dieser Werdezeit zeichnet sich geradezu durch den Mangel an Unterordnung der Teile unter einander aus, und die Gründe dazu liegen in der naiven Parataxe derselben und Gleichförmigkeit der Gestaltung der Bestandteile. Da gibt es noch kein Abwägen größerer Massen gegen einander, kein Komponieren größerer Verbände; der Einzelwert fordert gleich liebevolle Berücksichtigung in ausführlicher Behandlung wie eingehender Betrachtung, fast möchte man sagen: von allen Seiten. Ein Verbindendes und Bindendes ist wohl vom Künstler vorgesehen: die Einheit der Maße, und darauf gegründet: die durchgehende Harmonie der Verhältnisse. Die platonische kosmische Theorie setzt sich natürlich — wie wir jetzt sagen dürfen — in der Architektur als reiner, freier Kunst am feinsten durch. Aber fast ebenso unsinnlich ist das Bild, das da entsteht, wie die platonische Idee — sofern man diese unsinnlich nennen will. So wenig

wie in S. Lorenzo an den Vierungspfeilern nur die geringste Darstellung für die Anschauung von der Zuverlässigkeit der Kuppelstützen zeugt, so wenig sind sowohl in ihm als in Sto. Spirito auch nur die kleinsten Zeichen zur Markierung der größeren Intervalle gesetzt. Gleichförmig reiht sich Säule an Säule, Bogen an Bogen und Raum an Raum. Sto. Spirito ist ein durchaus typisches Beispiel: kein Stützenwechsel, keine Haupt- und Nebenbögen, keine „rhythmische Travée"; keine Konsolen, keine Raumverengung und -erweiterung[1]). Der Trieb zum gleichförmigen Fortschreiten geht so weit, daß dem gottesdienstlichen Ideale des Meisters entsprechend, der Priesterchor hier wirklich samt dem Hochaltare unter den Kuppelraum verlegt ist, dadurch sogar die Auszeichnung einer Chorkapelle entbehrlich wird und so die Reihe der ringsumlaufenden Seitenschiffsarkaden mit ihren flachen Conchen ohne Einschaltung eines weiteren — oder tieferen — Intervalles fortgeführt werden. Ja noch mehr: an die Seiten der Vierung schließen sich nach rückwärts und nach den Seiten je ein Quadrat, nach vorne deren vier an. Trotzdem er nun aber an der Eingangswand die beiden Seitenschiffsquadrate ausließ, blieb hier ein halbes leeres Mittelschiffsquadrat frei, um rein mathematisch — fast möchte man sagen: rechnerisch — im Verhältnisse zu bleiben. Daß bei solcher Anordnung des Planes nicht eine perspektivische Scheinverlängerung von Säulen- und Arkadenreihe in der Absicht lag, ergibt sich leicht daraus, daß erstens die Durchsicht im Hauptschiffe nicht zusammengeht in ein apsidiales Schlußgebilde — am Ende des Langhauses hat man durch zwei Bögen die Sicht in zwei Nischen — und daß zweitens Brunelleschi für das Hauptschiff ebenfalls zwei Eingangstüren bestimmt hatte[2]), etwa mit Bezug auf jenen Abschluß im Grunde. Das Eintreten durch eine solche zur Seite geschobene Türe würde erst recht die nur für die zentralperspektivische Sicht mögliche Täuschung unmöglich machen. Höchstens in den Seitenschiffen kann sie zustande kommen[3]).

Von Bedeutung für unsere stilistische Überlegung ist hierbei wieder das Anmerken des parataktischen Verfahrens selbst in dispositionell für das äußerliche Ansehen des Bauwerkes so wichtigen Punkten, wie es Fassadentüren sind: sie konnten nicht einmal viel größer noch reicher umrahmt sein als die Seitenschiffspforten bei der Enge des zur Verfügung stehenden Raumes[4]). Bei der Basilikalform ist es

Mittel der „reinen Anschauung" und der „sinnlichen Anschauung".

auch selbstverständlicher, als Fassadenmotiv einen die ganze Disposition des Innern aufweisenden Querschnitt zu zeigen. Da kann es gut sein, daß man schon, bevor man in den Zug der Reihe hineingerissen wird, Klarheit über ihr Gesetz — sozusagen — über die Zusammensetzung ihrer Glieder empfängt. Und jeder symmetrische Schnitt gibt dieses Gesetz zu erkennen. In der späteren Langschiffsbildung ist das keineswegs der Fall: bei ihrer Art der Anlage, wie wir sie in S. Andrea belauscht haben, kann nur ein Achsendurchblick oder ein Längsschnitt aufklären über die Idee der Komposition. Der Grund dafür liegt erstens in der völligen Ideeneinheit, die erstrebt, meist auch erzielt ist; und zweitens in starkem Hervorheben des rhythmischen Elementes, „Motives". Deswegen ist die Art die Fassade zu bilden, die Alberti für S. Andrea gefunden hatte, und die, welche Ritscher gesucht hat, gleich geistreich zu nennen. Ähnlich steht es beim Zentralbaue, dem festest geschlossenen Organismus: hier muß der Schnitt durch die „Lebensachse" — wie man es wohl genannt hat — gehen, sonst ist er wertlos. Darf man nun das Bildungsgesetz des neuen Kirchenschemas dem Kompositionselemente des Rhythmus in der Musik vergleichen, so ist weiter die Gleichung aufzustellen erlaubt: dieser verhalte sich zu Brunelleschis Basilikaltypus wie Rhythmus zu Takt. Keiner wird sich dem unsäglich erfreuenden Eindrucke des Wohllautes in den hellen langen Wandelhallen von Sto. Spirito entziehen können, immer und immer wieder wird er des inne, daß er vorhanden ist, immer und überall ist er wieder derselbe. Aber die Erklärung für dieses Wunder der Harmonie findet er schwer vor dem Werke selbst, erst ein Blick auf den Grundriß und in die genauen Messungsresultate am Querschnitte[1]) bestätigen ihm die Vermutungen seines Gefühls, eben jenes Gefühls von in sich ruhender Selbstverständlichkeit, auf das wir schon oft geführt wurden. Es wird also hier wirklich ganz mit Mitteln der „reinen Anschauung", der mathematischen, gearbeitet. Die „Sinnlichkeit" des Auges erhält gar keine Hilfsmittel zum Erfassen dieser Harmonien. Darin, glaube ich, ist der Grund beschlossen, warum diese und die verwandte Florentiner Frührenaissance dem naiven Betrachter erstmals so fremd und unnahbar erscheint. Die Musik, die Alberti in S. Francesco und S. Andrea anstimmt, wirkt mit Mitteln einer anderen „Anschauung", jener, von der wir oben sprachen: die den Organismus aus der Ein-

heitsidee konstituiert. Das System der Kirche an der Badia Fiesolana ist das nämliche wie das von S. Andrea, so sehr, daß sogar, um dem Dilemma der Datierung zu entgehen, Alberti als ihr Erbauer angenommen werden konnte[1]): Lang- und Querschiff unter Tonnen; in der Vierung eine (Hänge-) Kuppel, der längere Vorderarm des Kreuzes beiderseits von viereckigen Kapellen mit Hängekuppelchen begleitet. Aber ein Vergleich zwischen beiden Werken lehrt den ganzen Unterschied von den Wirkungsmitteln der Architektur. Wenn irgendwo, so befleißigt sich hier der Künstler einer Einfachheit, die an Kahlheit grenzt. Es ist nicht die so gerne vorgetäuschte Klosterentsagung, die in seinem Bauwerke zu wahren oder damit zu prahlen ihm etwa aufgetragen worden wäre, sondern ein bewußtes selbständiges Kunstmittel: die Harmonie des Raumes soll allein wirken; und das tut sie zur Vollendung. Die Kapellenöffnungen stehen wieder ganz gleichförmig nebeneinander, durch schmale Wandstreifen getrennt. Vasari nennt die ganze Klosteranlage „luftig". Man möchte diese Kirche fast kalt nennen. Anders S. Andrea; wir sahen, der Haupttrakt hält in die Länge dreimal den Durchmesser des Kuppelgrundkreises. Darnach richtet sich jedoch nicht die Einteilung der Seitentrakte. Aber wir stehen auch gar nicht, um zu rechnen oder zu vergleichen, hier. Es sind lebendige Kräfte, die uns in rhythmischer Bewegung vorwärts führen, die in scharfe Spannung geraten durch das Neben- und Gegeneinander von kräftigem Sichaufrichten und Stützen und von leichtem Auflösen ins Breite, von geschlossenem Schatten und offenem Lichte, dem schmalen Wandfelde und dem breiten Lichtraume. Und sie geben, zusammengefaßt unter der hohen lichtarmen Wölbung, drei Einheiten in Dämmerung bis zu der einen Lichteinheit — von den Querarmen her je eine — und dann wieder eineinhalbe in Dämmerung. Ferner wird in allen Einzelheiten das Funktionelle des Bauorganismus schärfer betont. Die tragenden Mauerpfeiler sind hier schon mit den dem tektonischen Teile wie dessen Aufgabe sich besser als die Säulen anpassenden Pilastern bekleidet. Die Türen zu den verschlossenen Pfeilerkapellen sind der Verantwortung des Bauteiles entsprechend niedrig gehalten, mit kräftigem Gebälke versehen, welches das Hauptgebälk proportional getreu nachbildet. In ihrem obersten Teile haben die massigen Pfeilermauern dieselben Rundfenster wie die Schildmauern der offenen Kapellen.

Diese charakterisieren sich deutlich als von dem mächtig einheitlichen Langhause nur abgezweigte, abhängige Nebenräume durch die Wiederholung der ganzen verkürzten Anordnung desselben in senkrechter Stellung zu ihm. Jenseits des Kuppelraumes schließt der Durchblick mit einer halbrunden Apsis, welche die flache Ansicht einer offenen Kapelle mit ihren Rahmenpilastern dreimal wiederholt. Dadurch daß die Nebenräume nicht sozusagen zusammenhanglos an dem Hauptschiffe hinlaufen, sondern durch die besprochene Anordnung in Richtung und „Motiven" ganz auf dieses bezogen werden, wird der Zusammenschluß der Teile ein viel festerer als in S. Lorenzo und Sto. Spirito. Endlich wird, trotzdem die ungegliederte Tonne eine stark verlängernde Täuschung ausübt, durch die feine proportionale Verteilung der Maßeinheit vom Kuppelraume die Erscheinung der Baumasse eine viel kompaktere, der Zusammenschluß zum Ganzen ein konzentrierter. Deshalb ist auch die Herrschaft der Kuppel gewiß eine vom Meister in ganzer Stärke beabsichtigte. Und ich kann mich deshalb nicht dazu verstehen gleich Ritscher, der dem von dem Barockarchitekten in seiner Relation gebrauchten Ausdrucke „catino del antico modello" nachgeben zu müssen glaubt, dem Entwurfe Albertis nur eine Hänge- oder Flachkuppel ohne den lichtspendenden Zylinder des Tambour zuzugestehen.

VI.

Der Kampf zwischen Einheitsidee und Bedürfnisfrage.

Hier tritt also schon die Zentralbauidee beherrschend sogar in die Entwicklung des lateinischen Kreuzschemas oder — sinngemäß symbolisch gefaßt — des Prozessionstempels ein. Und dieser Kombination gehört schließlich die Zukunft. „Glaubensgemeinschaft" — immer unter dem Gesichtspunkte der Darstellung nach außen — als Gemeindeverfassung oder päpstliche Weltherrschaftsidee steht in zu starkem Widerspruche mit den Ansprüchen völlig in sich abgeschlossener Individualität; und ebenso das Überlegenheitsgefühl einer gottgeweihten Priesterkaste, die das Heiltum verwaltet, mit der gesunden Gemeinschaftsidee in einer Bekenntnisgenossenschaft unter Vorstehern und Sprechern im altchristlich-protestantischen Geiste. Für eine solche als Versammlungs- und Predigtraum — auch zur Aufnahme neuer Mitglieder durch die symbolische Handlung der Taufe — wie für die abgesonderten Familienkapellen war der festgefaßte Zentral-

bau die gegebene und symbolische Anschauung geworden. Aber es ist von Wert, darauf hinzuweisen, wie — unter dem Einflusse der überwiegenden Bedeutung des „Sakraments des Altares“, der Transsubstantiation, wohl — schon früh die reine Zentralanlage nach irgendwohin sich eine Durchbrechung der geschlossenen Form gefallen lassen mußte, eine abgetrennte Ausbuchtung, in welcher der Priester der Vollziehung des Wunders walten oder die vermehrte Geistlichkeit das Ereignis feierlich durch Gesang und Gebet vorbereiten konnte. Schon in der Zentralanlage von Sto. Stefano in Bologna, S. Sepolcro — Neubau aus dem ersten Jahrtausend[1]) — sieht man die Schwierigkeit wirksam werden, nachdem der Bau seine ursprüngliche Bedeutung als Baptisterium eingebüßt hatte, die Stelle für den Priester genügend auszuzeichnen. Die Florentiner sehen sich 1202 genötigt, ihrem „antiken Zentralbaue“, dem Baptisterium — das ursprünglich auch ihre Kathedrale war — an der Stelle des Atrium einen Chorbau hinzuzufügen. Demselben übermächtigen Geschicke fiel in so vielen Fällen die reine Formidee der Renaissancekünstler anheim in runden, quadratischen und Polygonalanlagen: Albertis Tondo der Annunziata in Florenz zeigt schon einen Fall[2]); Brunelleschi nahm in die Pläne seiner Sakristeien das Unvermeidliche gleich mit auf, nicht aber in den Grundriß des Tempio degli Angeli; ebensowenig Giuliano da Sangallo für seine Sakristei von Sto. Spirito, die noch ganz im Geiste des Vaters der neueren Architektur gehalten ist[3]), während sein Nachahmer Ventura Vitoni an der Madonna dell' Umiltà in Pistoja den Bau mit dem hinausgeschobenen Chore begann[4]). Aber noch Longhena verdarb sich doch eigentlich die Großartigkeit des Entwurfes für Sta. Maria della Salute in Venedig durch das Ansetzen des Mönchschores[5]), wenn es auch noch so geschickt dem Palladio abgelauscht war. Dies ist schon ein sechsflügliger Zentralbau. Daß auch den Nachfolgern Albertis in vierflügligen, dessen Vorbild in S. Sebastiano so rein gegeben war, oft dieselbe Nötigung vorlag, sahen wir aus dem einen Beispiele der Madonna di S. Biagio schon mit Bedauern. Wo es sich aber um große Gemeindekirchen handelt, da wird auch der Vorderarm des Langschiffes zur Hauptsache werden und sich verlängern lassen müssen. Die Madonna della Consolazione bei Todi (in Umbrien), zu der kein Geringerer als Bramante die Zeichnung geliefert haben soll, ist zwar

im Grundriß als reines griechisches Kreuz gedacht, v. Geymüller stellt aber am Aufbaue Spuren dafür fest, daß man gleich mit der Notwendigkeit einer Erweiterung durch einen Langhausbau rechnete[1]). Wenn man es so betrachtet, erkennt man Albertis Verdienste um die Anlage der Kirchen der Folgezeit aufs klarste und die überragende Bedeutung eines einzigen solchen Baues, wie S. Andrea in Mantua. In der im Systeme — aber noch mehr S. Sebastiano als ihm — nahe verwandten Madonna del Calcinajo unterhalb Cortona von Francesco di Giorgio aus Siena liegen um den Kuppelraum nach vorn nur noch zwei Durchmessereinheiten, zu den Seiten zwei Drittel und ebenso nach hinten; die kleinen Abschluß- und Seitenconchen sind aus der Mauerdicke ausgespart; darin der große konstruktive Fortschritt gegen Albertis Erstling in Mantua[2]). Noch fester schließt sich dann das Ganze zusammen; besser gesagt: noch fester hält die Kuppel die auseinanderstrebenden Teile des Baues zusammen in dem Urbilde aller Schöpfungen des sog. Jesuitenstiles[3]); Vignolas Gesù[4]), im Redentore Palladios und in Sta. Maria de' Monti von Giacomo della Porta[5]). Dem Gesù schloß sich alsbald (1594) S. Andrea della Valle mit seiner viel ungetrübteren herrlichen Raumwirkung an, die von Maderna vollendet wurde[6]). Und dieser war ja berufen, den Petersbau, der von Bramante entworfen und von Michelangelo ausgebildet war, zu Ende zu führen, und das in der Rückkehr zum lateinischen Kreuze, und zwar in drei Schiffen.

Die Spaltung der Richtungen in den St. Petersplänen.

Eine solche Anlage hat aber offenbar auch Bramante selbst schon geplant, und Antonio da Sangallo d. J., Baldassare Peruzzi und Rafael[7]), seine Schüler und Jünger, hatten diesen Entwurf aus- und umgebildet — teilweise bis zu völliger Zerreißung des Zusammenhanges mit der Hauptkuppel. Es ist bemerkenswert, daß dann auch einmal Systeme wie das höchst feinsinnige, aber doch sehr zur Sonderformation neigende von S. Salvatore in Venedig[8]), oder Brunelleschische Typen, etwa der von S. Lorenzo oder Sto. Spirito in die Entwürfe für St. Peter hineinspielen; wie aber dann immer mehr alle und jede Verwandtschaft mit Albertis Bauweise in S. Andrea und S. Sebastiano schwindet. Betrachtet man aber aufmerksam die „templi divi Petri instauracio" wie sie uns die Bilder auf Medaillen Julius' II. und Leos X. zeigen und die unter Paul III. geprägten wiederholen[9]), so kann man nicht umhin die mannigfaltigsten Beziehungen zu ihnen

sich einfallen zu lassen: der ersten (und zweiten) Gruppe mit der Grundrißbildung, dem Kompositionsgedanken von S. Sebastiano; der dritten mit der Frontansicht derselben Kirche im mittleren Teile, kombiniert mit der Vorhalle von S. Andrea in der Korrektur nach S. Francesco von Rimini im Obergeschosse, die hier so gefordert war, wie an jenen Fassadenbauten, da ebenso mächtig ansteigende Tonnenwölbungen zu schließen und mit Licht zu versehen waren — immer alles durch die geforderte Mächtigkeit des Gesamtbauwerkes nach statischen und harmonischen Notwendigkeiten verstärkt und erweitert. Jedoch scheinen auch die Medaillen Pauls III., besonders aber die eine Leos X. schon Längsentwicklungen darstellen zu sollen — mit dem Versuche perspektivischer Erklärung — etwa nach dem Zustande der Pläne, wie sie in Peruzzis Ausarbeitungen für Bramante niedergelegt sind[1]). Das ist die augenscheinlich unausweichliche Grundrißbildung, auf die gerade 100 Jahre später auf Pauls V. Geheiß Carlo Maderna zurückkam (1607). Nur ein Unterschied war da: Bramantes „endgültiger Plan“ zeigt ein fünfschiffiges Langhaus, das von Vignolas Nachfolger erbaute nur drei Schiffe; und während jene in einem ungenauen Verhältnisse von etwas weniger — das innere — und etwas mehr — das äußere Seitenschiff — als $^1/_2$:1, dem Hauptschiffe, stehen, sind die Seitenschiffe im Baue Madernas so enge, daß sie bei der starken Konstitution der Mittelschiffspfeiler fast den Eindruck machen, als seien sie die im Barockbaue gebräuchlichen Durchlässe von Kapelle zu Kapelle in den festen Sterbepfeilern der Tonne. Wohl ist jene Fünfschiffphantasie auch nur eine Übergangsbildung aus der überreichen Raumgliederung des zweiten Zentralbauentwurfes[2]) zur dreischiffigen Planung: mit ihren längs gestellten Pfeilern sehen die inneren Seitenschiffe im Grundrisse aus wie erleichterte Mittelschiffswände, zumal sie sich an der Eingangswand und an den Kuppelpfeilern tot laufen[3]). Sein unmittelbarer Nachfolger und sein Schüler in der Architektur, Rafael, zog schon die Kuppelpfeiler fester zusammen, verband die sich entsprechenden Pfeiler dieser Seitenschiffe zu einem querstehenden und gewann so die dreischiffige Disposition, die einerseits schon durch mannigfache Beseitigung von selbständigen Nebenräumen den fröhlichen dekorativen Reichtum der jungen Renaissance in die gehaltenen größeren Formen der sog. Hochrenaissance mäßigte und andererseits, den Basilikaltypus Brunelleschis, wie er in

Sto. Spirito seine Höhe fand, fortbildend, ihn auf die größte Schöpfung der abendländischen Kirchenbaukunst anwandte[1]). Als jenem bramanteschen Entwurfe voranstehend darf ein anderer angesehen werden, den v. Geymüller auf Blatt 20 als Fig. 5[2]) gibt; dieser zeigt dieselbe Anlage wie jener ausgeführte Plan, aber in der Idee der richtigen einschiffigen Form mit völlig abhängigen Nebenräumen in rhythmischer Ordnung — inmitten ein breiter, zu Seiten zwei fast quadratische Räume, wie Kapellen im Pfeiler, ganz wie in S. Andrea von Alberti[3]). Soweit die kurz gefaßte Skizze zu urteilen erlaubt, entspricht dies einer sehr einfachen Bildung des Vierungs- oder Hauptkuppelraumes — über der Mitte des breiten Querraumes ist noch eine Hängekuppel angedeutet. Und die grandiose Vereinfachung, die Michelangelo noch mit Bramantes erstem Plane vornahm, führte auch dazu, daß sich kein Besucher der Erkenntnis von der außerordentlichen Ähnlichkeit im Bilde des Aufbaues von S. Peter und S. Andrea entschlagen kann.

Das „Anschließen" der Erweiterungen.

Aber auch die nahe Verwandtschaft des Grundrisses zu dem von S. Sebastiano, die schon der erste völlig ausgereifte Vorschlag Bramantes für einen Zentralbau gezeigt hatte, ehe er die Bereicherungen erhielt, die seine Wirkung im Aufbaue liebenswürdig, fein, lebhaft, aber auch kleinlicher machen mußten, kommt am klarsten in jenem Michelangelos, des Vaters des Barock, zur Erscheinung[4]). Die in die Ecken des Grundquadrates hineingerückten vier Flankierungstürme lassen im bramanteschen Grundrisse das im ersten Anblicke nicht deutlich genug hervortreten. Michelangelo läßt mit den zweiten Jochen in den Armen die Türme an den Ecken des Grundquadrates fallen, und so treten an die Stelle der Türme bei Bramante und Peruzzi die vier kleinen Kuppeln in den Winkeln des Kreuzes. Zwei höchst wesentliche Unterschiede drängen sich bei dem Vergleiche dieser beiden Kompositionsideen weiter auf: Bramante spielt mit der Maxime, möchte man sagen, der allseitig gleichförmigen Anordnung, Ausbildung, Abwägung und Ansicht bei reichster Mannigfaltigkeit der Erscheinung in den Einzelheiten. Und darin folgt ihm Rafael in seinem S. Eligio degli Orefici zu Rom, auch Baldassare Peruzzi, wie früher schon in der Lombardei Giovanni Battagio von Crema in seiner dortigen Kirche, der Sta. Maria della Croce[5].) Es läßt sich nicht mehr sagen, wieviel an Kenntnissen und Studien der Architekt Bramante schon aus seiner

urbinatischen und im weiteren Sinne märkischen Heimat mitbrachte, als er zwischen 1472 und 74 nach Mailand in den Dienst des Lodovico Sforza kam[1]). Bemerkenswert ist aber, daß er von allem Anfange an vorzüglich dort das Problem des Zentralbaues, wie es der Jünger Brunelleschis, Michelozzo, getreulich von florentinischem Boden hierher verpflanzt hatte — Portinarikapelle an S. Eustorgio 1462—66 — mit warmer Anteilnahme aufnahm, um es fortzuentwickeln durch Vermehrung der Seiten, „Belebung der Teile“, durch An- und Zusetzen neuer Baustücke, bis er nach Rom kam und von Michelangelos Papste Julius II. vor die höchste Aufgabe gestellt wurde, die es damals in der Christenheit geben konnte: eine neue Anlage von St. Peter. Bis dahin hatte er sich an dem zu „organischer“ Raumentwicklung so wenig tauglichen, man möchte sagen kristallinischen Motive des einen ungeteilten, ringsum abgeschlossenen Zentralraumes, das eine Erweiterung nur in symmetrischem, oft auch ganz einseitigem Hinzusetzen von anderen Räumen zuläßt, versucht und genügen lassen. Davon hat sein Urplan für die Hauptkirche des lateinischen Katholizismus noch vieles an sich; dasselbe, was Michelangelo in seinem Memoriale an Paul III. an dem Plane von Bramantes Schüler Antonio da Sangallo aufs heftigste rügt[2]). Und doch kann man in ihm nur eine konsequente Übertragung der Absichten seines Meisters für die Ausgestaltung im einzelnen, die der zweite, ja auch schon der erste vorgelegte Zentralbau enthält, auf den seit Rafaels Eintritt in die Bauleitung — natürlich mit einem neuen Plane — nun einmal als selbstverständlich angenommenen Langhausbau bewundern. Beim Aufgeben der rein künstlerischen Konzeption, in der „Julius papa Ligurus secundus“ den Schöpfer der Uridee gern hatte gewähren lassen, drängten sich sofort die kultlichen Bedürfnisse und die Forderungen der Pietät gegen die Tradition vor. Wie sehr nun aber der Maler Rafael in jenem früher besprochenen Falle ähnlichem Ansinnen sich künstlerisch obsiegend gezeigt hatte, hier im Architektonischen war er ganz bereit, die großen Ideen seines Lehrers im Fache, seines Förderers und Freundes gänzlich aufzugeben. Antonio da Sangallo d. J.[3]) suchte nun wenigstens die tötliche Gleichförmigkeit in der Langhausanlage seines Oberarchitekten Rafael durch Zusammenfassung und Gruppierung zu brechen, durch Einschieben einer neuen Querachse, durch Verengen der ganzen Langhausbreite und gute Unterordnung

der Seiten- unter die Hauptschiffsräume — diese mit Kuppeln, aber nur dreien (links), beziehentlich zweien (rechts)[1]. Aber noch etwas außerordentlich Wertvolles bringen seine Skizzen und Planzeichnungen. Um der Übermacht der Tiefenrichtung zu begegnen, die nun einmal da war und in solcher Länge, daß die Haupt- und Vierungskuppel, zumal hinter denen des Langhauses, nicht dagegen aufkommen konnte, legte er nicht nur den Quertrakt in ihrer Mitte an als Gegenwirkung in die Breite, sondern setzte auch keck zu Seiten der Vorhalle zwei Türme zur Vertretung der Höhenrichtung gleich vorne an. Da hinten, wo sie Bramante im Langhausplane gelassen hatte, wären sie ja nicht von ihren Pendants hinter den Querarmen losgekommen, sondern sie hätten mit ihnen eine unartikulierte Masse gebildet nach dem Hinausschieben des Standes des Betrachters. Das weist nun wieder zurück auf Albertis S. Sebastiano in Mantua.

Die Einheit schaffende Macht in der künstlerischen Idee und ihre Verehrung.

Das aber ist der andere wesentliche Unterschied, der gesucht wurde zwischen dem, was wir in dem Urplane Bramantes angelegt finden, und dem, was Michelangelo aus dem wiederaufgenommenen herausbildete. Einmal raffte er den Assoziationsbau — um nicht zu sagen „Gruppenbau“ — der sich dem ersten Meister ergeben hatte, aus der Riesenhaftigkeit des „Projektes“ und dem Reichtume seiner Ideenbildung, als er aus einem kirchlichen Nebenraume (Baptisterium — Sakristei) ein Heiligtum der Christenheit herausbilden wollte, zu überwältigender Festigkeit zusammen. Das erreichte er, indem er die von Alberti zuerst klar in ihrem Werte für die Ausdehnbarkeit der Zentralbauidee auf größte Aufgaben geschaute Grundform des griechischen Kreuzes klar und einfach deutlich heraushob. Das geschah, indem er die Nebenräume — als welche nur noch die den Eckenschub haltenden Nebenkuppeln übrig blieben — energisch unterordnete, anstatt sie in genauer harmonischer Entsprechung und Ähnlichkeit mit dem Hauptbauteile auszugestalten, wie Bramante getan hatte. Mochte so das Templum Sancti Petri im Vergleiche mit den Absichten Bramantes dafür, ebenso wie S. Andrea, das „Etruscum sacrum“, verglichen mit Sto. Spirito in Florenz, viel an Reichtum, Mannigfaltigkeit, Belebtheit, den Grundbedingungen des Reizes, innen wie außen verlieren. Mochte das Auffinden der harmonischen Beziehungen erschwert, wenn auch das der Orientierung erleichtert werden: für seine Idee gewann es unendlich an Ausdrucksfähigkeit für das, was

wir als das Idol der Renaissance erkannt hatten, im privaten Leben wie in der Darstellung: die Würde. Die Stetigkeit und Eindeutigkeit der Durchblicke im Innern, die unbedingt gewisse Herrschaft des Mittelraumes, von welcher Seite man auch naht; des mächtigen Stromes von Licht trotz der allseitig reichlichen Lichtspende in den Teilen von Michelangelos Hochbaue, muß dem Eintretenden Verehrung abringen vor dem anschaulichsten Bilde der einheitschaffenden Macht in der künstlerischen Idee. Entsprechend dem Eindrucke unerschütterlicher Gedrungenheit und Festigkeit, den man schon beim Durchmessen der Raumkomposition empfängt — ein Eindruck, der sich im Spiele der Assoziation dann auch gerne ins Symbolische überträgt — wirkt die Ausrüstung und dekorative Ausstattung des inneren Aufbaues ruhig und kräftig. In wenigen großen, einfachen „Motiven" wird die wuchtige Masse von Pfeiler und Wand gegliedert, organisiert, die statische Funktion klargestellt, die Verpflichtung der Belebung erfüllt. Alles ist ausgeschaltet, was die Einheitlichkeit von Richtung und Durchblick verwirren könnte. So ist der fröhliche Staat der Säulen, freistehender und beigeordneter, völlig beseitigt, der schon im zweiten bramanteschen Plane zu wuchern begann in Verbindung mit dem übermütigen Reichtume der Raumbildungen in den Festigkeit fordernden Teilen von konstruktiver Bestimmung[1]). Es ist aber das System von S. Andrea in Mantua, das hier, schon von Bramante selbst in den von ihm fertiggestellten Teilen angelegt, nach der Vereinfachung des Planes von Michelangelo deutlicher hervorgehoben, in St. Peter zur alleinigen Anwendung bis in die spätesten Teile des Baues durchdrang und von da ab in allen möglichen Variationen bei der Durchbildung der Innenräume von Kirche und Saal verwendet wurde. Sogar die Einbuße, welche die Anordnung von Alberti-Bramante dadurch erlitt, daß Antonio da Sangallo das Niveau des Innern um $3^1/_2$ m hob und infolgedessen den Sockelstreif unter den Pilastern wegnehmen und durch einfache Basen ersetzen mußte, ging in die abgeleiteten Bauten über[2]).

Zusammenfassung des Unterbaues.

Man hat Michelangelo zum Vorwurfe gemacht, daß er nun auch die ganze Außenbekleidung mit dieser einen, gleichen, mächtigen korinthischen Pilasterordnung band, statt der von Bramantes Plane mit den Umgängen geforderten Verteilung auf zwei Stockwerke mit unten durchgehends dorischen, oben ionischen Säulenordnungen, zu

denen dann am Tambour der Kuppel eine Umgangshalle mit gleich, ja vielleicht mehr als gleich hohen korinthischen Säulen in Beziehung treten sollte: gewiß ein Bild reicher Schönheit, von dem man bedauern muß, daß es nicht wirklich ausgeführt ward[1]). Ob man es aber auch mit jenen halten sollte in der Ablehnung gegenüber der Durchführung jenes einen großen Systemes auch im Außenbaue durch Michelangelo, welche mit den Veränderungen des Grundrisses notwendig geworden war, das ist eine andere Frage. Über jenem Säulenumgange um den Tambour sollte bei Bramante im zweiten, dem reicheren Entwurfe der Basisring der Kuppel zum Teile aufsitzen, über diesem ihr Mantel in genauer Nachbildung der Pantheonsbedeckung anheben[2]), d. h. mit einer Treppe von Ringen im unteren Teile; v. Geymüller denkt sich als Laterne ein Rundtempelchen, das den Tempietto des Meisters bei S. Pietro in Montorio noch genauer nachahme wie der ganze Kuppelbau[3]). Es ist nicht zu verkennen, daß, wie sehr durch solche Anordnung die vielgliedrige Harmonie des Ganzen sinnfällig sich hervorhebt, wie sehr besonders in dieser äußeren Gestalt die mächtige Weite und die Größe der Raumbildung unter diesem zentralen Gebilde voraus angekündigt wird — daß, sage ich, für diese lastende Wucht in der Mitte der Unterbau, d. h. die stützende und schubaufnehmende Umfassung, fast zu zierlich, zu leicht, zu niedrig erscheinen will. Es darf also fast mehr als eine wohlüberlegte Verbesserung von Michelangelo angesehen werden, wenn er diesen Unterbau kräftiger zusammenfaßte, indem er die niedrigen Umgänge, das unterste Stockwerk, wegließ, und dann nur ein Hauptgeschoß mit einer Ordnung zu umschließen war, als Sockel — wenn man noch so will — für die Erhebung und Bekrönung des Raumes in der vertikalen Mittelachse. Hier ist also in keiner Weise mehr von „Gruppenbau" zu sprechen: ein wirklich organisches Gefüge ist an die Stelle getreten, mit neuen Aufgaben der Harmonisierung. Michelangelo tat gut daran, dieses allseitig fest zusammengefaßte Gebilde mit den eng sich anlegenden Pilastern statt den immer auch in ihren Reduktionen selbständiger sich haltenden Säulen zu umgeben. Er mußte aber wohl solche korinthischer Ordnung wählen für den viel belebteren Kontur der Projektion der Außenmauern, und weil er, um aus Rücksicht auf diesen nicht ihre Höhe und damit ihre Breite übertreiben zu müssen, eine Attica aufsetzte.

Die nachdrückliche „Ponderation“.

Diese allseitig gleichartige Umgürtung ließ er nur an einer Seite offen, um einen wirklichen Haupteingang zu geben, und diesen zeichnete er trotz der konsequentesten Gleichförmigkeit in der Durchbildung der vier Kreuzarme des Gesamtraumes durch Vorlegen einer Vorhalle und säulengetragenen Baldachins aus[1]). In der Tat ist von innen her der Anblick der „Fassadenwand“ genau derselbe wie in den anderen Armen: keine Verlängerung, keine gerade Linie oder rechter Winkel gibt dem Abschlusse eine andere Gestalt. Mit der zehnsäuligen Vorhalle und dem viersäuligen Baldachin nahm er aber wiederum — soweit Verlaß auf die Medaillen ist — eine alte Idee Bramantes auf[2]). Aber es ist ein wesentlicher Unterschied dabei nicht zu übersehen und im Bilde jenes Freskomalers tritt er greifbar deutlich zutage. Bramante ordnete einen eigenen kleinen Vorbau an, niedriger noch in der Giebelfirsthöhe als die Concha des Vorderarmes, etwa nach dem Muster des Pantheon; Michelangelo brachte auch seine Vorhalle auf die gleiche Höhe mit seiner Pilasterordnung, und führte sogar die Attica des Baukörpers mit ihrer Balustradenkrönung über ihr fort, ähnlich wie Brunelleschi an der Cappella Pazzi eine solche anordnete zur Verkleidung der Tonnenwölbung mit der eingesprengten Hängekuppel. Und trotzdem das Gemälde uns aufrechtstehende Rechtecke in ihr zeigt statt der liegenden, die in der Ausführung den Vorzug bekamen, wirkt die mächtige Höhe der überschlanken korinthischen Säulen, besonders der vorderen vier unter der Last von Attika und vorgelegtem Giebel beängstigend, ein Grund mehr für die Anerkennung des klugen Überganges von der Säule zum Pilaster am Körper der Kirche. Hier aber scheint die doch hoheitsvollere Säule durchaus am Platze: sie gibt reichere und mannigfaltigere Durchblicke in dahinterliegendes Räumliches oder Gegenständliches, und man sieht also, wie der Meister Einteilung und Dekoration in demselben Systeme an der Kirchenwand hinter der Vorhalle durchführt, so daß Zusammenschluß und Einheit für das Auge gewahrt bleibt selbst an der Stelle, wo sie tatsächlich durchbrochen wird. Die Säule gibt auch eine weichere und unbestimmtere Raumbegrenzung als der Pfeiler, und so erscheint der Raum hinter ihr tiefer, als er angelegt ist. Dazu kommt dann die doppelte Vorkröpfung der aufliegenden Stücke in gleicher Höhe mit ihrer Führung am Bau-

körper und die Überschneidung, die der geradlinige Balustradenschluß mit der Kurve des Tambourzylinders für den über die kurze Rampe Herannahenden ausführt. Durch alle diese Erfahrungen wird der Schein des Zurückweichens der beherrschenden Kuppel unvermeidlich und der der Verlängerung dieses Vorderarmes um mehr, als tatsächlich angelegt ist. Eine gleiche Wirkung kann die von Bramante geplante Vorlage bei ihrer untergeordneten Kleinheit nicht erzielen. Das Wichtige an dem Unterschiede der Dispositionen ist für uns das starke Herausarbeiten einer Ansichtsseite durch den letzten Großen der Hochrenaissance bei getreuem Festhalten an der Grundidee seines plangewaltigen Vorgängers. Michelangelo erreichte diese höchst wirksame Planänderung mit den sparsamsten, aber homogenen Mitteln. Was Wunder, daß, als dann die Veränderung des durch wiederholte päpstliche Breve für alle Zukunft als unumstößliche Norm festgestellten Modelles ins lateinische Kreuz doch unvermeidlich und vollzogen wurde, wenigstens die Fassadenidee Michelangelos in der Form des täuschenden Scheines ausgeführt und gleichsam zur Verhüllung des begangenen Frevels vor die Verunstaltung vorgeblendet wurde (1612—1626). Nur daß Maderna den argen Mißgriff tat, sich das Vorherrschen des Haupteinganges und das Verhältnis der Türen zueinander zu verderben, dadurch daß er, statt die hohe Pforte Michelangelos allein und in ganzer Höhe in das mittelste Intercolumnium einzustellen, darüber noch ein lastendes Fenster mit Brüstung anbrachte. Darin verriet sich ein bedauerliches Unverständnis für ein bildnerisches Prinzip des Altmeisters, an dessen Fixierung uns um so mehr liegt, da es als ein wichtigstes Kompositionsprinzip sich allmählich bis zu bewußter Verwendung in der Kunst des sog. Barock durchsetzt: das der nachdrücklichen Ponderation. Eine sinnvollere Korrektur der Madernaschen Kombination gab der vielgeschmähte Borromini in seiner Fassade von Sta. Agnese in Circo agonale[1]).

Die Umrißlinie. Die Nachfolger des Michelangelo nahmen die gegebene Richtungsbestimmung, eine Erscheinungsform dessen, was vorhin mit „Ponderation“ als einem umfassenderen Ausdrucke bezeichnet wurde, bereitwilligst auf. Wahrscheinlich waren es wohl schon Giacomo della Porta und Domenico Fontana (1573—1604 bzw. 7), die nur die beiden vorderen „Eckkapellen“ mit den offenen pavillonartigen Aufsätzen

versahen. Denn der erste, Vignola (1573), führte nach Burckhardt-v. Geymüller „die beiden kleinen rückwärtigen Kuppeln auf"[1]), und unter Giacomos Bauleitung wurde der fertige Gebäudeteil, ungefähr der Anlage Michelangelos, ohne den vorderen Abschluß, entsprechend, in Gebrauch genommen. Sie nahmen damit wie gesagt die alte Kompositionsidee Albertis von S. Sebastiano wieder zur Ausführung auf, nur mit den harmonischeren und zugleich organischeren Mitteln, wie sie Michelangelo geprägt hatte[2]). Die weiteren Fortsetzer, Maderna und Bernini, irrten aber dann und damit schwerer als in dem vorher bezeichneten Falle, indem sie eine Erweiterung der Fassade Michelangelos um zwei flankierende Achsen für nötig ansahen: Nicht nur daß die Türme, die darauf errichtet werden sollten[3]), in einen verhängnisreichen Kompetenzstreit mit jenen Nebenkuppeln Michelangelos geraten wären, wenn sie sich erhalten hätten. Ihre überhohen Untergeschosse verderben immer die feinkomponierte Umrißlinie des Gesamtaufbaues in der Vorderansicht; abgesehen davon, daß diese mit ihren übermäßig hochschenkligen Rundbogendurchsichten die Vorherrschaft der drei Haupttore völlig überwältigen und ganz aus dem Systeme der eigentlichen Fassade herausfallen[4]). Wenn Bernini den alten Gedanken Antonios da Sangallo zu verwirklichen scheint, so ist dagegen zu erinnern, daß von Giuliano und Antonio ebensowenig wie von Bramante eine Mitwirkung der Nebenkuppeln in Rechnung gezogen worden war[5]). Denn dieser gab ja der durch ihre breite Lagerung so überaus kolossal wirkenden Mittelkuppel zu eigentlichen Begleitern in der Höhenrichtung, vielmehr zur Überwindung auch ihrer Anlage in die Breite, die vier Ecktürme mit, indem er sie in die Diagonalen des Kuppelgrundquadrates legte. Und dabei blieb er auch, als er zur Ausbildung eines Langhauses überging. Sie erhob sich ja nur als Calotte über den hochstrebenden Zylinder, nahm also nur mit einer flachen Segmentlinie an der Silhouettengestaltung — wenn er überhaupt an eine solche dachte — teil. Jene aber ließen wohl die konkurrierenden Türme in jener Diagonalstellung fallen, erhoben aber ebensowenig ihre Nebenkuppeln über die Höhe der mächtigen Querarme, sondern Antonio gab ihnen eine ebenso flache Umrißkurve wie der Hauptkuppel[6]). Und so konnten sich in der perspektivischen Vorderansicht keine so häßlichen Überschneidungen mit den weit vorgezogenen Türmen ergeben wie in Berninis Versuche.

Es war ein Glück, daß der eine von ihm ausgeführte Aufsatz schnell wieder abgetragen werden mußte; es würde ein größeres geworden sein, wenn auch jene Unterbauten im Madernaschen Fassadenplane gefallen wären.

Die „organische Entwicklung" der Proportion.

Denn in der großartigen und zugleich eleganten Umrißlinie liegt der Hauptunterschied von Michelangelos Konzeption der gleichen Idee gegen die von Bramante und für mich die Überlegenheit jener über diese. Sie gibt nicht nur der Kuppel ihre unvergleichliche Unterschiedlichkeit und sichert ihr die Unvergeßlichkeit im Vorstellungsvermögen eines jeden Romfahrers, von welcher Seite er sich der Stadt St. Peters nahen mag, sondern nach des greisen Meisters weiser Überlegung sollte sie den ganzen Bau umspielen und in eine unnachahmliche Einheit zusammenfassen, besonders für den, der von vorne in den Tempelbezirk eintreten will. Denn man kann sagen, daß sie mit organischer Selbstverständlichkeit und Kraft aus der Umgestaltung des Grundrisses erwuchs. Von dieser war schon die Rede. Indem nun die radialen Turmanlagen wegfielen, mußte die Verbildlichung der Höhenentwicklung anderswo gefördert werden. Indem er die abzweigenden Gebilde fester um das Zentrum zusammenzog, konzentrierte er die Entwicklungskraft gleichsam in der Mittelachse, und so konnte sich ihm „auf natürlichste Weise" dieser erstaunliche Kuppelumriß ergeben; es war nicht erst seines Schülers Giacomo della Porta gereifte „Barock"-Anschauung dazu nötig, sie zu erfinden[1]). Das darf gegen eine bestehende Ansicht, ja auch gegen das augenscheinliche Belegstück derselben, jenes Fresco der Bibliothek, und das stilkritisch so wichtige Dokument für seine persönliche Gestaltungsweise, das von Joachim von Sandrart ihm zugeschriebene eine von den 5 Modellen für S. Giovanni de' Fiorentini, behauptet werden[2]). Diese Kirche ist eines der hoffnungslos interessantesten Schmerzenskinder der Kunstgeschichte. Sie war bestimmt zum Ausdrucke der siegbewußten Finanzmacht und der hochkultivierten Kunstliebe der florentinischen Nation zu dienen[3]). Alle hervorragenden Architekten, die damals in Rom lebten, konkurrierten vor dem mediceischen Papstmäcenaten um dieselbe[4]). Von alledem ist uns an Anschauungsmaterial einzig dieses Modell erhalten mit dem zugehörigen Grundrisse. Jacopo Tatti gen. Sansovino hatte 1519 mit dem Projekte eines Kuppelbaues über griechischem Kreuze in Leos X. Wahl gesiegt. Das von Sandrart

überlieferte Modell stimmt nicht mit der von Burckhardt nach Vasari gegebenen Beschreibung des Sansovinoschen Entwurfes: Nebenkuppeln (ganze oder halbe) auf den Kreuzarmen (!); eher mit der von Gsell-Fels gegebenen: „über einem Vierecke mit Tribünen an den Enden eine schlanke Kuppel". Diese Mitteilungen sehen sogar sehr danach aus, als ob sie von diesem abgenommen seien. Nur ist diese Kuppel nichts weniger als schlank, vielmehr ist sie wie der ganze Bau eine überraschend ähnliche verkleinerte Kopie von Bramantes erstem Petersbau, auf den ja auch Michelangelo so bewußt wieder zurückgriff, gerade mit Ausnahme der Kuppel. Auch das wenige Detail des äußerst schmucklos gehaltenen Werkes widerspricht jedenfalls nicht der Autorschaft Michelangelos. Läßt es sich als einer von den 5 Plänen des Meisters halten — jedenfalls wohl nicht als der, von dem er gesagt haben soll: „Weder Griechen noch Römer haben in ihren Tempeln etwas Ähnliches erreicht" — so wäre darin nur die Weisheit des schöpferischen Geistes zu bewundern: Er sah hier in der Verkleinerung der ganzen Anlage genügende Veranlassung für die Verhältnisse im Mittelraume, welche denen des Pantheon nahe kommen, und die Alberti gegen Manetti so warm verteidigte, die ähnlichen Formen des Ausdruckes anzuwenden, die bei jenen anders gegründeten mit Notwendigkeit plump wirken mußten. Auch ein Zusammenschluß dieses mit dem anderen Belegstücke, dem Fresco, zu einem Anschauungsbeweise gegen unsere Annahme des Urheberrechtes Michelangelos an der Kuppellinie von St. Peter wird erfolglos sein. Die Minderwertigkeit der perspektivischen Zeichnung bei hochliegendem Augenpunkte ist dem Auge ohne ein Auszeichnen der Tiefenlinien ersichtlich. So kann man sagen, die Kuppel sitze auf dem vorgestellten Baue etwa wie die Papstkrone auf dem Haupte ihres Trägers auf jener Medaille mit einem Bilde von St. Peter, auf deren anderer Seite das kleine Modell dem Namensheiligen vom Papste angeboten wird[1]). Das ergibt eben die Halbkugelform auch des Umrisses. Die wirkliche Form desselben wurde aber nur ermöglicht durch die ganz von der bramantechen abweichende Konstruktionsweise. Jener hatte im Modell der Peterskuppel seine lombardische Manier nach den Ergebnissen seiner erneuten technologischen Studien am Pantheon wohl verbessert, indem er die Calotte nicht mehr ganz so tief in den Tambour und allerhand dekorativ scheinende, in der Tat ihm konstruktiv unerläßlich

erscheinende Aufsätze darüber einsenkte[1]). Aber ganz verlassen hatte er sie offenbar nicht; sei es, daß ihm die offenkundige überwuchernde Zierfreude der Lombarden nachhing, sei es, daß er immer noch nicht das rechte Vertrauen auf die frei in sich ruhende Konstruktionsweise sich abgewinnen konnte. Dies war aber die gewaltige Wundertat des ersten Renaissancearchitekten in Florenz: Brunelleschi; und ohne des anderen großen Florentiners, Michelangelos, Vermittlung wäre Giacomo della Porta, der Oberitaliener, der sein Schüler genannt wird[2]), wohl kaum auf diese Konstruktion und die von ihr ermöglichte Form gekommen. Indem die Belastung des Gewölbes in zwei — oder drei? — Schalen auseinandergelegt wird, von denen die eine, äußere, eine steilere Krümmung hat als die andere innere, ist ihre Spannung in ihr selbst um- und abgeleitet. Die sich hoch aufschwingenden Rippen der äußeren Schale wirken wie Strebepfeiler auf die innere. Und einerseits tragen sie auf dem zusammenfassenden Schlußringe leicht und spielend die immerhin sehr massige Laterne zu größerer Beruhigung des Auges, als die rippenlose Calotte der bramanteschen Kuppel sie zu bieten vermochte; für sie schließt v. Geymüller, der genaue Kenner und gewissenhafte technische Rechner, auf eine völlig massive Konstruktion, allenfalls einige erleichternde Hohlräume in der einheitlichen Masse[3]). Andererseits wird an ihnen dem Auge leichter als an der immer horizontal fortwirkenden Ringschichtung des Kuppelmantels bei den Vorgängern das Verhältnis von Unterbau, Tambour und Wölbung faßbar. Und es ist, als ob Michelangelo auf die Gestaltung dieses Doppelverhältnisses mit allen Veränderungen, die er an den früheren Plänen vornahm, abgezielt habe. Was an jenen schon rein mathematisch gemessen bedenkliche Verhältnisse ergeben mußte — bei den günstigsten Annahmen[4]) kommt die Höhe des Scheitelpunktes der Calotte über ihrem von außen sichtbaren Grundkreise der Höhe des Tambours mit seiner Säulenordnung und der Balustrade gerade gleich; an dem von Serlio mitgeteilten Modelle Bramantes[5]) übertrifft diese jene bedeutend — verstärkt sich noch in der optischen Erscheinung. Da erscheint ja die Höhe der senkrechten Linie immer größer als die gleiche Höhe eines Kreissegmentes. So konnten da bei aller absoluten Größe des Maßstabes aus den Verhältnissen nur gedrückte Erscheinungen entstehen. Der Vorteil, den Michelangelo aus seiner Kuppel-

konstruktion zog, war der, daß er den Tambour zum Widerstande gegen den Gewölbeschub nicht mehr brauchte und ihn darum frei von Rücksichten auf diesen disponieren konnte[1]). So setzte der Meister ihn in Beziehung zu dem ganzen Unterbaue, indem er ihm dieselben Verhältnisse von Breite und Höhe bis in die einzelnen Glieder hinein gab[2]). Er wurde zum exakt dafür durchgebildeten „organischen" Mittelgliede zwischen jenem und der nun der Umgürtung ledig sich hoch und schlank erhebenden Krönung des zentralen Gebildes im Aufbaue.

Der Eindruck der „Energieentfaltung im Raum- und im Körpergebilde".

Noch nicht genug damit. Sieht man von einer Stelle auf der Höhe der vatikanischen Gärten oder von der schönen Straße, die hinter der Sakristei von St. Peter außen an der Mauer den Janiculus hinauf zur Porta S. Pancrazio führt, hinüber zur vatikanischen Basilika, so hat man das Bild, wie es Wölfflin z. B. beibringt[3]): Man sieht den Zentralbau Michelangelos am reinsten, kann sich verwundern oder empören über die „Kaprizen"[4]) der Attica und der Fenster, aber man wird einen viel empfindlicheren Fehler verspüren: Die herrliche, im weitesten Fernbilde der ewigen Stadt alles andere schlagende und allein überdauernde Kuppel des Michelangelo erhebt sich ja ganz unvermittelt, ganz überschlank aus der flachen Abdeckung des breiten Unterbaues! So sehr ist hier alles auf die Mitwirkung der Nebenkuppeln abgestimmt; erst durch sie gewinnt die Frontalansicht die leicht schwebende Umrißlinie, die uns sofort die Vorstellung einzig eines fest gefügten „organisch" Einheitlichen gibt, beim ersten Nahen, — d. h. geben könnte, wenn sie uns nicht Maderna verdorben hätte. Wir sehen die für den Anblick von der Rückseite hart gebrochene Linie mittels jener neuen Bauteile aufs feinste durchmoduliert — sie sind auch wieder „Imitationen" der Hauptkuppel —: ihre Laternenaufsätze erreichen gerade die Höhe des oberen Abschlusses am ersten Gesimse des Hauptkuppeltambours, wie die Statuen auf den Balustradenpfeilern über der Fassadenattica den häßlichen leeren Raum zwischen dem Abschlusse der Attica und dem Sockel des Tambours decken und beleben. Unter Führung dieser Silhouettenlinie wird unser Auge sogar empfindlich gegen das Fehlen eben dieser Balustrade am größten Teile des Umkreises; wir bemerken mit Mißbehagen das Ausbleiben der „organischen" Vereinigung der Gebälkverkröpfungen über den gekuppelten Säulen des Tambours mit dem

Ansatze der Wölbungsrippen. Sie würde die Analogie geben zu dem unten ausgeführten Abschlusse entweder durch Balustradenpfeiler mit Statuen darauf — wozu dann die Guirlandenfriese als die Einsätze erscheinen würden — oder durch liegende Voluten — die die Laterne bekrönenden stehenden[1]) vorzubereiten — auf deren oberer Rollung dann Statuen ständen. Ergänzen wir uns so das Bild des Gesamtaufbaus, dann verstärkt sich noch erheblich der Eindruck von der Elastizität dieses Aufsteigens in dem mächtigen Baukörper und von der gedrungenen Kraft, die in ihm wirkt. Der erste Entwurf Bramantes mit seiner tief eingebetteten Kuppel ruft uns von außen — mehr aber noch von innen — das Bild lebhafter zurück, das wir uns von S. Sebastiano in Mantua zu formen suchten. Im Ausdrucke der Tendenz aber dürfte Michelangelos Idee dem, was Alberti intentionierte, näher kommen: ein energisches Zusammenfassen der Kräfte unten, ein Aufrichten, Erhöhen, Aufsteigen mit allen Mitteln — im Außen- ebenso wie im Innenbau.

Die architektonische Ideeneinheit der Capp. Medici.

Denn auch für den Innenbau behauptet schon Burckhardt, daß Michelangelo selbst diese Tendenz aufgenommen habe. Ja, er nimmt sogar einen Versuch des Meisters an, dem Bauherrn und den Bauaufsehern am Modell den Unterschied der Konstruktions-, vielleicht sogar der Wirkungsweise zwischen der Kuppel Bramantes — der rein sphärischen — und der seinen — der kurvierten — zu erweisen. Damit erklärt der Forscher das Vorhandensein der dritten innersten Kuppelschale am Modell Michelangelos und tritt so — ehe sie ausgesprochen war — der Meinung, die z. B. auch Schmarsow vertritt, entgegen: erst Giacomo della Porta, der reine „Barockist“, habe sie ausgelassen[2]). Jedenfalls zeigt ein kurzer Blick auf den Schnitt durch die Cappella Medicea in Florenz, daß Michelangelo schon 23 und 26 Jahre vor seiner Anstellung an der Bauhütte von St. Peter und 34 Jahre vor der endgültigen Festlegung seiner Kuppelidee — in dem Modell von 1558 — imstande war zu einer solchen Wiederaufnahme „gotisierender Tendenz“, und bewußt genug, sie über den von Brunelleschi schon in seinem Umfange festgelegten Unterbaue und als Gegenstück zu dessen — im technisch-konstruktiven Sinne noch gotisierender — Kreissegmentkuppel auch ausführen zu lassen; im Jahre 1524, im Januar, war sie mit der Laterne geschlossen. Das Besondere in technischer Beziehung an dieser Schöpfung war nur,

daß ihre Wölbung ganz massiv ausgeführt, nicht in Schalen zerlegt wurde. Diese Leistung war kühn genug, da jene ohne Tambour und andere Widerlager auf dem engen Unterbaue aufsitzt. Denn davon, daß dieser auf drei Seiten annähernd eingeschlossen ist, gewinnt die Kuppel wenig an Festigung[1]). Ihr Meister hatte sich als unerschrockener Konstrukteur erwiesen; in der Kunst, die „nicht seine Sache" war, hatte er hier sein Meisterstück gemacht, das ihn unmittelbar neben Brunelleschi und Alberti, seine Landsleute, die in der neuen Zeit die Vorbilder der Wölbekunst ersonnen hatten, stellte. Ob aber Papst Leo auch das, was sich hier, über jener beider Bemühungen hinausweisend als rein „stilistisch" Neues offenbarte, mit Verständnis aufnahm und guthieß? Wir Späteren sind über ihn im Vorteil, denn wir haben nichts Geringeres als die Kuppel von St. Peter sich daraus entwickeln sehen und damit den Prototyp aller späteren Kuppelbauten. Aber eigentlich mußte seinen damaligen Zeitgenossen und zumal den Florentinern, wenn sie Michelangelos Bau seiner ganzen inneren Erscheinung nach mit der Sagrestia vecchia verglichen, auffallen, wie nachdrücklich hier alles an der Betonung der Höhenrichtung sich beteiligt: Über dem Gebälke der unteren Ordnung, in deren Gebiete die Flachnischen aus der Untermauer ausgespart sind, die mit der Apsis der vierten Seite ein griechisches Kreuz nachahmen, eine niedrigere und entsprechend leichtere Ordnung. Über deren Gebälke setzt erst die Vorbereitung zur Wölbung ein: die hier viel schlanker und elastischer als in der Sagrestia vecchia erscheinenden Zwickel. In den großen Schildbögen zwischen ihnen, die merkwürdig nur für ihren Platz erfundenen und zu duldenden Fenster, die unten sanheben mit den unter die Brüstung hinabgezogenen Wangen, sich nach oben verjüngen[2]) und von einem dürftigen Segmentgiebel bedeckt sind. Die Laterne erhebt sich auf abgetrepptem Schlußringe und ist völlig aufgelöst, sogar der Friesstreif zeigt zwischen den Anlagerungen der kleinen Voluten, auf denen der Helm ruht, runde Öffnungen. Dazu kommt die fortschreitende Erleichterung der dekorativen Einzelheiten und der architektonischen Gliederungen: erst die niedrigen breiten Türen unten mit ihren geraden Bedeckungen und den das ganze Feld darüber beanspruchenden schwer gerahmten Nischen für Reliefs; in den Restfeldern über den Bögen in der Wandmitte dann Vorkehrungen zum Einlassen von querliegenden Tafeln und Zwickel-

füllungen; in der oberen mit ihren Feldern harmonisierende immer noch kräftig umrahmte Fenster; das oberste Fenster in leicht profiliertem Rahmen unter seinem Segmentgiebel im Runde des Bogenfeldes gleich unter den Kuppelringen. Wenn auch v. Geymüller in dieser Ausstattung mit noch so feinsinnigem Scharfblicke drei Perioden der Erfindung auseinanderzulegen weiß und ebenso tadelnd die „Kaprizen" darin nachweist, wie Burckhardt die Eigenwilligkeiten an St. Peters Fensterdetails, so muß doch im Hinblicke auf die Gesamterscheinung dankbar die nie versagende Schmiegsamkeit dieses eigensten Geistes bewundert werden da, wo es der nachdrücklichen Veranschaulichung der künstlerischen Ideeneinheit galt.

Anmerkungen zum zweiten Kapitel.

91. 1) Auf S. 35.

2) Vgl. E. v. Hartmann in der Gegenwart 1887 und Ästh. 1887 I, 461 ff, 600.

3) S. die Zusammenstellung von deren Ergebnissen bei Guhl, Künstlerbriefe I, Nr. 62 (Frey, Br. [hort. del.] Nr. 116, S. 206, v. Jahre 1547), 122—24, 129, 140, 117. Die Anfrage ging aus im Jahre 1546.

92. 1) Lipps, Th., Ästh. (Kultur d. Gegenw.) S. 349: „Die Ästh. ist eine psychologische Disziplin." „. . . Grundbegriff der heutigen Ästh. . . . Begriff der Einfühlung": Einfühlung und ästh. Genuß (in Zukunft 1906 S. 100), ders. Ders. „Von der Form der ästh. Apperc." (in Philos. Abh., Gedenkschr. f. R. Haim). S. 368 f. „Einfühlung geschieht mit psychologischer Notwendigkeit: ders. „Grundlegung der Ästh." S. 158. „Das Ich-Erlebnis": Volkelt, System d. Ästh. I, S. 219: „Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß": Lipps (in Zuk. S. 100).

2) Frey, Br. Nr. 8, 11, 12, 13, 14, 15. 8: „Doch will ich mich bemühen, . . . so gut ich's verstehe . . ." 13: „ . . . Der ist nach seinen eigenen Maßangaben gemacht . . . und drum, wenn er einen Dolch haben wollte, hätte er mir nicht das Maß zu einem Stockdegen (sic!) einsenden sollen". 14: „Wisse, die Klinge habe ich nicht gesehen". Das ist sehr zu beachten bei dem sonst so peinlich gewissenhaften Künstler: er war mit all seinem Sinnen und Trachten an die große Aufgabe der Papststatue gebunden; das war seine Sache. Ein Benvenuto Cellini und gar ein Bertoldo oder A. Pollajuolo würden sich wohl für das Herauskommen des Dolches ebenso interessiert haben. Hinterher ist ihm wohl um die Qualität der Arbeit etwas bange, da er ihn dem Filippo Strozzi, eben jenem seinem späteren Gesinnungsgenossen, verehren wollte.

3) Nach der trefflichen Arbeit von Paul Stern: „Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik" (Heft 5 der Beitr. z. Ästh. her. v. Lipps u. Weber 1898) Kap. 1 (nach Lotze, Gesch.): bei Hardenberg-Novalis; und nach Volkelt (Syst. d. Ästh. I, 216) schon bei Herder.

4) Die ganze Entfaltung Fausts von der Schlußszene des ersten Teiles durch die wirklichkeitsfremde Zauberwelt des Griechentums hin bis zur gereinigten klar gewollten Hingabe an die geschlossene Gemeinschaft; und die andere des Dichters selbst von „Werthers Leiden" bis zur Auflösung von Tassos Trauerspiel zeigen das in der ganz kosmischen Gestaltung der Tragödie. Und so Schiller in seinen Gedichten etwa von der „Phantasie an Laura" 1781 bis zum Lied „an die Freude" (1785). Welch große Macht doch immer die „Einfühlung" in dem Erbauer des „Sonnentempels" behielt, als er durch und

an Kant zum Naturforscher wurde (in der Metamorphose der Pflanzen und der Farbenlehre), das sieht man, wenn man die unübertreffliche Darstellung in dem Kant-Buche Chamberlains (1. Vortr.: Goethe) liest.

5) In meinem Versuche: Plotins Ästh.; Vorstudien z. ein. Neuunters., Gotha 1904, i. d. Einl.

93. 1) Das ist das Unglück von Lotzes Auffassung. („Gesch. d. dtsch. Ästh." 234 u. 323f.) nach Volkelt, „Der Symbolbegr. in d. neuest. Ästh.", Jena 1876, S. 65. Es scheint die Ausdeutung der Stoa von Platons Idee des obersten Guten zu sein, gegen die sich Plotin mit besonderer Heftigkeit wendet, um die ästhetisch-harmonistische Weltanschauung seines Meisters wieder rein herzustellen.

2) Trattato della pittura (ed. Ludwig, Qu.-schr. z. K.-G. Bd. XVIII) S. 63.

3) Ed. Guasti X: S'egli è ch'in dura pietra alcun somigli . . .

4) a. nach Steinmann in Zschr. f. b. K. 1896 S. 203. Allerdings sollte sie einst sein Grab in Sta. Groce zu Florenz als Altaraufsatz zieren; Vasari (Förster) V, 355f. u. Condivi (Pemsel) S. 153f.—b. nach Steinmann. Später sagt er selbst „. . . vielmehr Abbild seiner Seelenstimmung als seiner körperlichen Erscheinung"; Beil. z. Allg. Ztg. 1897 Nr. 148. — c. Wer ihn im Moses entdeckt hat, habe ich leider vergessen. Den, der an solchen Beobachtungen Vergnügen hat, möchte ich zu einem Vergleiche zwischen dem Porträt Ma.'s, das Vasari in einem Fresko in der Cancelleria zu Rom angebracht hat, und dem Crepusculo in der Sagrestia nuova auffordern; das erste bei Steinmann, „das Geheimnis usw." Taf. I.

94. 1) Vasari (Förster) V, 419 u. (Le Monnier 1856) XII, 271. Der ital. Ausdruck schlägt besser ein in unsere Beweisführung als Försters Übers.; danach wäre sie zu verbessern: „als der Naturgegenstand". Vgl. über seine Anatomiestudien: „. . . da er von allem Ordnung und Zusammenhang inbezug auf die Kunst kennen lernen wollte . . ." S. 417.

2) „De re aedificatoria libri X." cap. V, l. IX. Übers. u. angef. nach der ital. Übers. Vinegia MDXLVI. Erster Druck 1485 Florenz; aus dem Nachlasse veröffentlicht und im Auftrage des Bruders Bernardo degli Alberti mit Widmungsschreiben Polizians Lorenzo il Magnifico zugeeignet.

3) So sieht es auch P. Hoffmann, „Stud. z. L. B. A.'s 10 B. De re aedif." 1883, an.

95. 1) S. o. u. das. S. 78f.

2) Sehr unterhaltend und belehrend ist ein Vergleich zwischen der Art Heinses, wie er in seiner „Hildegard von Hohenthal" musikalische Werke und Eindrücke analysiert und vorführt, und der in Gabrieles d'Annunzio Roman „Piacere" in den geistreichen Causerien des eleganten Ästheten und Künstlerdilettanten mit der musikalisch schwärmenden Frau seiner zweiten Episode.

96. 1) Ich kann mir nicht versagen, hier darauf hinzuweisen, wie anders, reiner die „Phantasis" von Plotin gefaßt wird und in den Reigen der „Gemütskräfte" eintritt. Die genaue Verwandtschaft mit Kants „verborgener Kunst" in den Tiefen der menschlichen Seele bleibt mir zweifellos (vgl. „Plotins Ästh. usw." S. 97 u. 99). Von hier aus wäre der Begriff für die Symbolik herzuleiten, wobei man schwerlich in einen unklaren „mystischen" Aristotelismus zurückfallen würde, wie es Volkelt am Ende seiner Schrift gerät.

2) Volkelt a. a. O. S. 114. Vgl. damit die schärfere methodische Prägung des Herganges Syst. d. Ästh. I, 245f.

3) Lotze, Gesch. S. 66.

4) Volkelt a. a. O. S. 109f.

98. 1) Volkelt a. a. O. S. 110.

99. 1) Vasari (Förster) V, 419 u. (Le Monnier 1856) XII, 271.

2) Ebda. Ich habe mir erlaubt nach derselben Textausg. Försters Übers. im letzten Satzteile zu verdeutlichen.

3) Condivi (Pemsel) S. 198, Kap. 58.

4) „Anregen kann aber zunächst der Maler nicht, wenn er, vor Entwurf seiner Figuren, jene Leidenschaften und Erregungen im eigenen Gemüte nicht selbst empfunden hat, die er den anderen erwecken will", sagt ein der Praxis der Künstler so verwandter wie Aretino (in Dolces „A. od. Dial. üb. d. Mal." 1557; her. v. Eitelberger. S. 69f.)

5) Von hier aus ließe sich wohl der ganze tiefe Unterschied zwischen den Bildungen des italisch-romanischen und des germanischen Renaissancegeistes erklären und durchführen.

100. 1) A. a. O. S. 104. Auf alle Unstimmigkeiten mit seinen eigenen Forderungen aufmerksam zu machen ist hier nicht der Platz.

2) Wie man noch aus Fr. Vischers Äußerungen in der „Kritik meiner Ästh." Kr. Gänge V, 29—31, schließen muß.

3) Was die ganze kyrenäische Lehre in Gefahr und jedenfalls in Mißkredit brachte, wie die Schopenhauer'sche Philosophie und die sehr verwandte psychologische Theorie der Einfühlung.

101. 1) Vasari (Förster) V, 356.

102. 1) Volkelt a. a. O. Anm. z. Kap. 7.

2) Man lese außer den im 1. Kap. hierzu beigebrachten Bemerkungen über die Florentiner als Kunstrichter die Äußerungen eines gewiß auch genügend selbstbewußten Künstlers wie Donatello: „. . . wenn er noch länger bliebe (in Padua), würde er bald alles, was er konnte, verlernt haben, da er von jedermann mit Lob überschüttet würde; darum kehre er gerne in seine Vaterstadt zurück, denn dort werde er stets getadelt und dieser Tadel treibe ihn zu neuem Studium und infolgedessen zu höherem Ruhme". Vasari (Ed. Heitz) III, 170f.

104. 1) Fr. Vischer sagt: „Auch die Natur komponiert und was sie unzulänglich komponiert hat, komponiert der sinnliche Betrachter irgendwie um, sofern er ästhetisch anschaut". „Krit. m. Ästh.", Kr. Gänge V, 58 vgl. ebda. S. 56; auch die kurze Bemerkung Stendhals in den „Prom. dans Rome" t. II. 81.

2) „Allerdings ist, wie ich schon oft hervorhob, die Anschauung ausschließliche Form des ästhetischen Verhaltens; . . . das, was ich nur fühle und vorstelle, und nicht zugleich als lebendige Gestalt vor der Seele habe, nicht ästhetisch genossen werde". Volkelt a. a. O. S. 106.

105. 1) Fr. Vischer, Kr. Gänge V, 53. An anderer Stelle betont er ebenso eifrig wie Volkelt sein „seelenvolles Auge", gegenüber der „mathematischen, gleichgültigen Anschauung" (a. a. O. S. 40 u. 41): „Im Unterschied von der bloßen Wahrnehmung ist sie (die Anschauung) nicht nur . . . scharf auffassend . . . sondern ein Akt, woran das ganze Seelen- und Geistes-Leben des Menschen so teilnimmt, daß die Sinnlichkeit — denn dieser gehört doch die Anschauung zunächst an — in eine Bedeutung tritt . . ." Sie wird eben „die seelenvolle, die geisterfüllte Sinnlichkeit". A. a. O. S. 24f. Bei V. ist überhaupt unklar wie dieses „seelenvolle Auge" methodisch — und das bleibt die Fragestellung doch auch für die Psychologie — zu verstehen sei, ob nicht mit dem ganzen Behufe der „Phantasie" ausgestattet, die dann sonderbarerweise

„dunkel" gewünscht wird. Vischers Erklärung assoziiert sich bei mir unmittelbar das Bild des weiblichen Engels im wehenden Mantel Gott-Vaters, da er dem Adam den „lebendigen Odem" einhaucht eben durch seine Berührung und durch jenen Blick erwachender Liebe aus dem nach Innen staunenden Auge des Begleiters des Höchsten, der ja immer als die Ergänzung von Adams Wesen, die Idea des Menschen, d. h. seine Seele, angesehen wurde, eine Michelangelos Geiste wohl würdige Deutung. Zu vgl. wäre Dante, Il Convito, tratt. III, p. 195 (ed. cit.).

106. 1) Fr. Vischer, der doch durch seine Polemik gegen Hegels „Begriffsaristokratismus" zu so verstärkter Betonung des Zufalls gedrängt wird, muß sogar betonen, „daß es genau genommen keine rein individuellen Züge geben könne"! Kr. Gänge V, 116.

2) Lod. Dolce sagt: „Es ist also Aufgabe des Malers, jedwedes Ding derart naturgetreu durch seine Kunst darzustellen, daß es selbst naturwahr scheine". S. 22 des „Aretino". Ich erinnere an das über Rafaels Verhältnis zu den zeitgenössischen Künstlern, an das von Michelangelos Gedächtnisschärfe von Condivi (S. 198) gerühmte, und die von Vasari (Förster V, 429) dafür beigebrachte Anekdote; an das, was Pomp. Gauricus an Verrocchios Colleonirosse tadelt; an Palladios Verhältnis zur Antike; an Beethovens Skizzenbuchnotiz über den Akkord des Wassersturzes und seine „Verwendung" in der Pastoralsymphonie. Hingewiesen zu werden verdient auch auf eine Stelle bei Lod. Dolce („Aretino" S. 49), wo er dem Maler rät, „daß er, wenn er die Idee, die ein Gegenstand in seiner Phantasie wachrief, skizziert, mehrere (Skizzen) derselben entwerfe, um dann darunter jene zu wählen, welche sowohl in der Totalität, als auch in den einzelnen Teilen die gelungenste scheint".

107. 1) Über ihn spricht sehr anerkennend Aretino im Dial. des Dolce S. 32.

2) Zu vgl. z. B. die Rafaels in den Loggien, gem. 1516—18 (And. 4295) u. in der Cam. della Segn., gem. 1508—11 (And. 1143) mit Tizians Bild in Madrid (Prado, And. 16378), gem. ca. 1560 u. 65 (Fischel im Tizian der Ausg. Dtsch. Verl.-Anst. zu S. 138); letzteres das „Gegenbeispiel". Am vollendetsten ist immer das Motiv bei Michelangelo komponiert (Sixtinadecke, And. 953): die Gestalt der Verführerin entwickelt sich aus dem langen Schlangenleibe von etwas über den Knien an. Ganz nebenbei muß ich aufmerksam machen auf den wunderbar sprechenden Ausdruck der Schlange in dem Bilde von Jan Gossaert (ca. 1470—1541) in Berlin (Nr. 661, Hanfstaengl 293).

3) Vasari (Förster) V, 419.

108. 1) L. B. Alberti, l. c. p. 202a/b.

2) Mit dem Einwurfe: es ist nicht alles Monumentalkunst, will es auch gar nicht sein; das ist wieder nur eine Forderung des idealistischen Formalismus; wo bliebe da ästhetisch alle Gelegenheitskunst — wozu man auch schon die Satire und die Karikatur in der Kunst z. B. eines Félicien Rops rechnen mag — einzupfarren übrig, ohne deren Berücksichtigung doch auch diese Studie, wenn sie der Analyse des Barockstiles gerecht werden will, nicht auskommen kann? — darf jetzt noch nicht abgerechnet werden. Erst am Beginne des nächsten Kapitels wird auf ihn einzugehen sein in der theoretischen Betrachtung über die „Illusion".

3) Vgl. des Verf. Plotinstudien II (noch unveröffentlicht).

109. 1) Zu vergleichen: C. Fiedlers Schriften üb. Kunst, her. v. Marbach 1896.

2) Eine sehr interessante Zusammenstellung von Urteilen über den Moses und die Bildwerke der Sagrestia nuova bei Justi. Die Reihe ließe sich durch

Aussprüche von Winckelmann, Mengs, v. Rumohr, Ruskin, Burckhardt, v. Geymüller und gar erst aus der Sammlung der „Künstlerworte" von C. E. Schmidt 1906 und aus „Lenbachs Gespr. u. Erinngn." v. Wyl leicht vielgestaltig bereichern.

3) Der Mathematiker Fra Luca Pacioli sagt: „. . . Das Kinn weicht mitunter von der Face m k ab, . . . deren (d. h. der Abweichung) Größe uns nicht genau bekannt ist, sondern die ausgezeichneten Künstler haben jene nur von der Natur je nach Gefallen und Gutdünken des Auges beibehalten. Und dies ist eine Art der „irrationalen Proportionen" . . . „der ebenfalls etwas von jener abweicht, da es sonst dem Auge nicht anmutig erscheinen würde . . . „indem ich das Überflüssige dem Gefallen des Künstlers überlasse". Die wichtige Stelle über Kunst und Natur wurde schon oben zu S. 10 Anm. 2 u. S. 21 Anm. 5 Kap. I angemerkt. „De architectura" (zuerst gedruckt 1509) p. 132 f. ed. Winterberg.

4) Eine interessante Proportionsstudie Ma.'s. Florenz, Casa Buonarroti; jetzt in Freys Hdz. Nr. 230, vgl. seine Bem. S. 119.

5) „Aretino" S. 53f. Dazu S. 25 über die Gleichsetzung von Schönheit und „Resultat der richtigen Proportionen".

6) Condivi (Pemsel) 171f.

7) Vasari (Förster) V, 417, vgl. Condivi Anf. v. Kap. 52.

110. 1) Condivi a. a. O. S. 172. Wieder erlaube ich mir eine Anführung aus Stendhals „Prom. dans Rome" t. II, p. 276 ihrer prägnanten Kürze wegen und weil sie aus Gesprächen des Franzosen mit Canova hervorging: „la question des gestes, si importante pour la sculpture, qui ne peut rien que par les gestes".

2) Aus einem anonymen „Voyage d'Italie . . ." MDLXXIV; Hdschr. Br. Mus. Nr. 720, mitgeteilt von J. P. Richter im Rep. f. K.-W. III, 288ff.

111. 1) Es sei gestattet hier eine für die allgemeine Tendenz sehr Richtung gebende, auch auf Ma. sehr wohl aber nicht so allgemein anwendbare Bemerkung eines Künstlers über unseren Meister beizubringen; auch für die schwankende Beurteilung desselben ein Beitrag: „Ma. verblüfft und erfüllt die Seele mit einer Unruhe, die eine Art von Bewunderung ist, aber bald merkt man auffallende Verschiedenheiten, die Frucht von übereilter(!) Arbeit, sei es infolge der Feuersglut, womit der Künstler an die Arbeit gegangen ist, sei es infolge der Müdigkeit, die ihn gegen Ende einer Arbeit erreichen mußte, die nicht zu vollenden war. Diese letztere Ursache springt in die Augen. Sehr wahrscheinlich war seine Auffassung, (d. h. die Idee?) unbestimmt und er rechnete zu sehr mit der Inspiration des Augenblicks (d. i. der Phantasie?), um seinen Gedanken zu entwickeln. (Und wenn er oft entmutigt Halt machte, so geschah es, weil er wirklich nicht mehr tun konnte.)" Delacroix, mitget. v. C. E. Schmidt (S. 256f.). Dazu noch das. S. 257 v. dems., S. 261 v. Rietschel u. Carstens; schlimme Urteile! Zu verweisen wäre auf unsere Resultate Kap. 1 S. 29 (25) u. S. 52 u. 65 u. S. 20 mit Anmerkungen.

2) Condivi S. 173. So schreibt auch Vasari (Heitz) II, 17 v. Fil. Brunelleschi, daß er den Masaccio lange in den Regeln der Perspektive und Baukunst unterwiesen habe.

3) Urbino, Pinac. Nr. 18 „von einem Meister unter Pieros Einfluß" Cic. 668 Anm. Von Witting (Piero dei Franc. 1898, S. 132—34) für Piero in Anspruch genommen; ebenso das, welches ins Kaiser-Friedrich-Museum gelangte (Nr. 1615) „Art des Piero della Franc." (Die Gem.-Gal. d. K.-F.-M. bearb. v. Posse S. 76).

Al. Nr. 17581. Neuerdings hat Corn. Budinich (Un quadro di Luc. Dellauranna, 1903) den schon 1889 von Reber (in den Sitz.-Ber. der kgl. bayr. Ak. d. Wiss. Bd. II, 1) erhobenen Widerspruch gegen jene Zuteilung zu begründen versucht und durch Entzifferung von Schriftresten auf den Täfelchen seine Zuweisung fast bestätigt. Und doch wird es mir schwer, den guten Gründen Wittings abzusagen, zumal unter dem Eindrucke der in der folg. Anm. anzuführenden Worte Paciolis. Crowe und Cavalcaselle, die sorgfältigen Stilkritiker der Werke ital. Malerei, gehen, indem sie die Zuschreibung Passavants („Raffaello d'Urbino und sein Vater Giov. Santi") an einen ganz unbekannten Meister — ebenfalls auf Grund von gesehenen Buchstabenmonogrammen außer den fast vernichteten griechischen Schriftzeichen — aus Gubbio zurückweisen, auch wieder auf die örtlich traditionelle Bezeichnung „Piero dei Franceschi" zurück („Storia della pitt. in It." vol. VIII, p. 234 c. ann.) Gronau trägt zur Besprechung der Schr. v. Budinich durch C. v. Fabriczy (Rep. 1904) aus den Carte d'Urbino im Flor. Staatsarchiv eine Notiz aus dem Anfange des 17. Jhdts. bei, worin dem Herzoge v. Urbino eines dieser Bilder angeboten wird als ein Werk Fra Carnovales (Rep. 1905).

4) So Luca Pacioli, de Architectura ed. Winterberg (Qu.-Schr. n. F. 2) p. 123: „Herrscher über dieses Fach zu unseren Zeiten" (S. 287) vgl.: „was hinsichtlich der mathematischen in unseren Tagen der Herrscher in der Malerei und Architektur, Meister Pietro deli Franceschi mit seinem Pinsel klar macht". p. 160 S. 333. Hier fällt wieder die Inanspruchnahme in der Meisterschaft der Architektur für den Perspektiviker auf. Luca war Schüler Pieros in der Mathematik, die dieser in seiner Jugend selbständig betrieb (Vasari ed. Förster II, 1 S. 297 f.) und dann Prof. dieser Wissenschaft in Mailand. „Und seine — Pieros — Bücher . . . haben ihm mit Recht den Namen des ersten Geometers seiner Zeit erworben", sagt noch Vasari (S. 311).

5) Vasari (Heitz) II, 51 f. Es kam ihm vor, daß er „nicht auf Farbeneinheit achtete" S. 53. Aber dann ist Vasari doch genötigt, zuzugestehen, daß „Paolo in seinem Berufe wirklich sehr erfinderisch und tüchtig war", daß seine Arbeitsweise nicht nur „gequält und trocken" war, sondern daß er sich sogar bemühte — eben mit Hilfe seiner perspektivischen Künste — Schärfen zu mildern in einem Verkündigungsfresko in Sta. Maria Maggiore; das Ereignis findet statt in einem Hause mit Säulenstellung; in ihrer perspektivischen Verkürzung lag das Mittel „die scharfe Kante des Gewölbes zu mildern"; dieses Problem beschäftigte auch Masaccio auf einem Tafelbild in S. Niccolò oltr' Arno (verschollen, Vasari II, 8), Fra Angelico in einem Zellenfresko im Kloster S. Marco (Al. Nr. 4289), ja noch unseren Piero de' Franceschi in einem Altarbilde, jetzt in der Pinacoteca zu Perugia (Sala VI, Nr. 21; Al. Nr. 5682; Vasari (Förster) II, 1 S. 308; Schmarsow, Melozzo da Forlì S. 312), wo das Problem wohl zur Vollendung durchgeführt ist; auch Paolo Veronese weiß nichts Neues vorzubringen (Uff., Al. Nr. 497). Zu erinnern ist an die Anm. 2 zu S. 108.

112. 1) L. c. p. 135.

2) Sehr merkwürdig ist die wiederkehrende Unterscheidung von Proportionsetzen und Perspektivzeichnen: „Aber wo die Irrationalität der Proportion eintritt, d. h. so, daß man sie auf keine Art durch eine Zahl angeben kann, bleiben sie der würdigen Entscheidung des Perspektivikers überlassen, welcher sie nach seinem Gutdünken (arbitrio; also besser = Meinung) zu bestimmen hat". p. 133. Es folgen darauf die Sätze über das Verhältnis der Kunst zur Natur.

Die andere Stelle ist: „und je mehr Teile bekannt sind, umso bequemer ist es für den Perspektiviker, weil sich dadurch mit dem Auge besser die Größe des Gegenstandes erfassen läßt, den man darstellen will“, p. 134. Damit wird die Beschreibung der Einrichtung und Benutzung des Albertischen „Netzes“ — ohne Namennennung — eingeleitet. Es sieht so aus, als ob der „Perspektiviker“ der Mann der Praxis, der ausführende vor der Natur, sein und in das richtige Verhältnis zu dem abstrakt die guten Proportionen findenden Mathematiker gesetzt werden solle, vgl. p. 133. Er erweist sich hier als Schüler seines Landsmannes Piero del Borgo S. Sepolcro, der sein Buch vorsichtig „De prospectiva pingendi“ betitelte. Bis zu welcher Vervollkommnung der aber doch die künstlerischen Anregungen Albertis rein mathematisch führte, darüber siehe Wiener, „Lehrb. d. darst. Geom.“ I, S. 13f. nach Egn. Danti; Sitte in den Mitt. d. k. k. österr. Mus. f. K. u. Ind. 1879; jetzt Winterberg i. d. Einl. zu s. Ausg. d. Schr. Immerhin bliebe so die Scheidung noch absonderlich genug. Sollte er aber etwa gar gemeint haben: was für die Flächenansicht nicht begründet werden kann, das findet sich vielleicht bei der Verschiebung der Flächen aus räumlicher Rechnung? Das entspräche jedenfalls der Darstellung der Irrationalzahl, worauf hier weiter einzugehen nicht der Ort ist. Gewiß ist, daß die immer nur an Schnitten aufgestellten „rationalen“ Proportionalitäten für jede perspektivische Sicht starke Veränderungen durchmachen müssen. Darüber mehr im 3. Kapitel.

3) Schmarsow, „Melozzo da Forlì“. Das Urteil stimmt ganz auf Mantegnas frühere Werke; aber auf den Künstler, der des Konstantin Traum — Arezzo, S. Francesco, Fresko im Chor, Al. Nr. 9952 — und das große Madonnenbild mit Federigo da Montefeltre — jetzt Brera, Mailand, And. Nr. 11044 — das Porträt der Battista Sforza — Florenz, Uff., Al. Nr. 875 — und die beiden „allegorie triomfali“ — ebda. Al. Nr. 876 u. 77 — schuf, ist es doch nur mit Einschränkung gültig.

4) Doehlemann empfiehlt die physikalische Berichtigung „Farbenperspektive“ für „Luftperspektive“, in „Raumkunst und Illusionsmalerei“ Allg. Ztg. Beil. 1904 Nr. 168. Da dieser Ausdruck eben nur die physikal.-optische Seite betont, das künstlerisch so sehr wichtige „Irrationale“ aber wieder vernachlässigt, so scheint doch diese Vertauschung für die künstlerische Ausdrucksweise von zweifelhaftem Werte zu sein.

113. 1) Die feinen Überlegungen, die zur Ausbildung der Entasis, der Basis, der Anbringung von Akroterien, der unterschiedlichen Abmessung der Säulenabstände, ja ihrer Dicke und der Triglyphen führten, sind gemeint. Das alles sind Probleme, die die glücklichen Wiederentdecker der antiken Herrlichkeiten aufs neue erfüllten und bis zur Ahnung der physiologisch-optischen Theoreme führten. Auch darin ist die sog. „Kunst des Niederganges“, „der Nachblüte“ die reife Erfüllung des voll aufgesogenen klassischen Ideals. Z. vgl. ist: G. Hauck in seiner Abhandlung über die „subjektive Perspektive und die horiz. Curvat. d. dor. Styls“ 1879. II. T.

2) Dieser Abtrennung gibt allen Ernstes E. v. Hartmann in der Gegenwart 1887 eine philosophische Begründung, die von der Überschätzung der Phantasie, in der künstlerischen Ökonomie deutlich genug zeugt. Zum Glücke für die so arg depossedierte kehrt sich kein theoretisierender Architekt an solche Tüfteleien. Einer für alle hat schon Gottfried Semper in seiner praktischen Ästhetik mit beißendem Spotte den Pleonasmus des Ausdruckes „techn. Künste“ ausreichend bloßgestellt („Der Stil usw.“ Proleg. S. VII m. Anm.)

3) L. B. Alberti, de re aedif. l. VI, cap. I ed. Vin. p. 117.

4) Ib. cap. II, p. 118.

5) S. ob. S. 94.

6) L. IX, cap. 5.

114. 1) Der Stellennachweis ist mit großer Vollständigkeit zusammengebracht bei Hofmann, Stud. zu L. B. A.'s 10 B. De re aedif. 1883. Zur Charakterisierung A.'s als Wissenschaftler s. Landino Disp. Camald. I p. 4 s. u. p. 1. Er kommt mit seinem besonderen Freunde, M. Ficino, den er besucht, nach Camald.

2) Wertvoll sind hier die weitläufigen Ausführungen Dantes über seine Freude und die Notwendigkeit zugleich der schriftgemäßen Einführung des „Volgare" im Convito, tratt. I.

3) Ib. p. 202.

4) Vgl. die lichtvollen Ausführungen Kants über „praktisch" in der Kr. d. Urt.-Kr. (Kehrb.) S. 8.

5) L. c. cap. II, p. 118.

115. 1) Zahlreiche Beispiele bringt Alberti in „De pictura".

2) L. IX, cap. 5, p. 203.

116. 1) Z. B. Fr. Vischer gegen Herbart und seine Schule, Volkelt gegen Zimmermann, Zeising und Fiedler. — a. Kr. Gänge VI bes. S. 1—25. — b. Der Symbolbegr. usw. cap. 1 u. 4.

2) Fr. Vischer ebda. S. 50; später werden wir auf diese Stelle heftiger Polemik zurückkommen müssen.

3) Nach Wölfflin, „Ren. u. Bar." Vorw. z. l. Aufl. aus Burckhardt.

4) Vischer, kr. Gänge H. 6, S. 21.

117. 1) Kant.

118. 1) De re aedif. L. VII, cap. 10, p. 157 bis.

2) Ib. l. VI, cap. 2, p. 118 bis. Zum ersten der angeführten Sätze wäre zu bemerken l. IX, cap. 8, p. 210 bis: „Aber ich will solche Ornamente haben, daß sich viele mittelmäßige Künstler daran betätigen mögen."

3) Ib. l. IX, cap. 5, p. 203.

4) Ob. S. 113. Zu vergl. wäre noch l. VI, cap. 2, p. 118 bis: „Aber vielen mögen solche Ideen nicht gefallen, indem sie sagen, das sei eine ganz flüssige Meinung, mittels der wir über die Schönheit eines jeden Gebäudes urteilen und daß die Form entsprechend dem Wechsel der Erbauer wechselnd sei und nicht unter die Vorschriften der Kunst gestellt. [Das ist ein allgemeiner Fehler der Torheit: zu leugnen, daß das sei, was man nicht weiß.]"

5) Tim. 30 C., 30 A.; vgl. des Verf. Schrift Plotins Ästh. S. 9f.

6) S. Kap. 1, S. 20, Anm. 7.

7) L. c. l. IX, cap. 5, p. 202.

119. 1) A. a. O. S. 50, ebenso S. 21.

120. 1) Trotz der scherzhaft tadelnden Stelle von dem auf dem Rücken liegenden sternguckenden Astronomen.

2) Wiederholt den Preis des „sonnenhaften" Auges aus dem Timäus des öfteren.

3) S. o. die Stellen aus Condivi und Vasari vom Zirkel im Auge.

4) Wir denken an die Goetheschen Verse: „Wär nicht das Auge sonnenhaft . . .", „Zahme X." III. und bedeutungsvoller im „Entw. einer Farbenl." Einl. S. 6, die aufs deutlichste von mittel- oder unmittelbarer Bekanntschaft mit Plotin zeugen, und erinnern an die formprächtige und hervorragend inhaltreiche Exegese des Goetheschen „Auges" durch Chamberlain in seinem „Kant"

Nr. I. Sie gehen zurück auf Plotin Enn. I, VI, 6. G. lernte Pl. 1805 kennen: Br. an Zelter v. 1. Sept. 1805.

5) Es ist daran zu erinnern, daß Alberti es ist, der in den „disputationes Camaldulenses" (s. o. S. 65) dem Verfechter des Vorranges des tätigen Lebens den Widerpart hält; daß er sich zu dem Gebrauche und Werte des Meditierens im Übergangsstadium vom tätigen Leben zum Schlafe bekennt (op. volg. I, 127), daß der anonyme Biograph A.'s ebenso von seines Helden Zurückgezogenheit, Schweigsamkeit und schwerem Ernste spricht, wie Condivi beklagt, daß Ma. darum für hochmütig und absonderlich gehalten wurde, was Vasari bestätigt, nicht ohne die Gepflogenheiten allen seinen Männern großer Entdeckungen und großer Entwürfe zuzuschreiben. Alberti op. volg. ed. Bon. I, 104; Condivi cap. 54; Vasari (Förster) V, 419. Daß er sich frei und überlegen gegenüber dem formalen Gewissenszwange durch Vitruv weiß, wie Ma., darüber als das hier Wichtigste später mehr.

6) L. c. L. IX. cap. 8, pag. 210 s. Eine höchst bedeutsame Stelle ist hier noch beizufügen: „Unter den freien Künsten sind dem Architekten von besonderem Nutzen und Notwendigkeit die Malerei und die Mathematik. Denn aus seiner Erfahrung kann er berichten, daß ihm oft Formen von Bauwerken in den Sinn kamen, die bei der linearen Ausführung schwere Irrtümer zeigten und gerade an den gefälligsten Stellen, nur daß er sich, nachdem er die Zeichnung zahlenmäßig nachgemessen hatte, seiner geringen Achtsamkeit wegen schelten mußte. Wenn ich dann aber die Modelle davon machte und das Ganze wieder vor mir sah, begriff ich dieses Mal, daß auch die Zahl mich noch getäuscht hatte." cap. 10, p. 214. Auch hier die Anerkennung der überlegenen Sicherheit des Auges in „kompositorischen" Arbeiten vor allen Anstrengungen des „mathematisierenden" Verfahrens!

121. 1) Ich weiß wohl, daß Schiller selbst immer mehr mit dem Steigen des Ansehens und eines mehr oder weniger wahrhaften Verständnisses von Goethe unter das Verdikt des Formalismus geraten ist. Eben deswegen wurde gerade von ihm ein Beispiel genommen. Zu vgl. wäre etwa: Freytag, „Technik des Dramas," und ein Buch von Franz, „Der Aufbau des Dramas".

2) Interessant ist auch hier wieder ein Vergleich zwischen Ariost und Tasso und zwar der Vorbereitung des Sturmes auf Paris und der Anlage der Eroberung von Jerusalem. (Ger. lib. canto XVIII. u. Orl. fur. XIV von st. 68 an.)

3) Aretino nennt ihn als Zeichner und Anatomen unübertrefflich, während seine Typen — also der Inhalt seiner Kunst — immer die gleichen seien; „kurz, wer eine einzige Figur des Ma. sieht, der hat sie alle gesehen" S. 82. Zu größerer Klärung über die eigentliche Meinung in diesen Worten nach der großen Lobeserhebung ist heranzuziehen S. 86, dann S. 22. Sie ist in Kürze: Es fehlt bei ihm die — innere — „Angemessenheit" (conformità)!

122. 1) „Ma. vertritt hier die Kenntnis allgemeiner Naturgesetze, Rafael die Fülle und Lebendigkeit der Anschauungen des Einzelnen". Ital. Forsch. I, 66.

2) Burckhardts strenges Urteil über die zwei Spätlinge seines Meißels am Juliusgrabmale ist schon angeführt und besprochen worden; s. o. S. 55. Es ist interessant dagegen die Meinung Springers zu hören: „Ma. gelang bekanntlich in seinen späteren Jahren und Skulpturen die Lösung der Doppelaufgabe nicht vollständig. Er zwang gleichsam mit rauher Hand die verschiedenen Gliedmaßen sich der einheitlichen Empfindung zu fügen." An Rafaels Werken preist er gerade diese unauflösliche Vereinigung höchlich.

3) Ein liebenswürdiges Zeugnis für dieses patriarchalische Verhältnis bietet die Widmung einer kleinen Schrift „de triviis senatoriis" an den damals noch ganz jungen Lorenzo; Guhl, Künstlerbr. I, S. 26 f; dazu die Widmung einer anderen Schrift an Piero de' Medici, den Vater des Lorenzo ebda. S. 19.

4) Della pitt. ed. Janitschek „L. B. A.'s kleinere kunsttheor. Schr." Qu.-Schr. f. K.-G. u. K.-Techn. Bd. XI. p. 139. Die Auffindung der Beziehung verdanke ich privater mündlicher Belehrung vor mehreren Jahren durch Herrn Prof. Brockhaus, Florenz. Mengs nennt es „ein Gemälde, das große Trockenheit verrät". Sämtl. kunsthist. u. philos.-ästh. Schr. übers. u. her. v. Schilling, Bonn 1843, S. 36.

5) Aretino beklagt das „Gesuchte" seiner Körperkompositionen und Mengs, daß man bei ihm nie einen Muskel in Ruhe sehe.

6) L. c. l. II, p. 111—131.

123. 1) Ib. p. 125.

2) Fr. Vischer, kr. Gänge, VI. S. 85 u. 86.

124. 1) Besonders von Winterberg in der Einleitung seiner Ausg. der „Divina proportione" von Luca Pacioli; auch, doch vorsichtiger, von Brockhaus in seiner Einl. zu „De sculptura" des Pomp. Gauricus bes. S. 39 f. Janitschek behauptet dagegen, daß Brunelleschi, gleich wie Alberti, „einige Grundregeln für die malerische Perspektive aufzustellen versucht habe". Br. aber habe es „bei der Darlegung an praktischen Beispielen bewenden lassen". Einl. S. X. Vasari schreibt wohl in Filippos Leben (ed. Heitz III, 81 f), daß „er sich mit Eifer der Perspektive widmete, um die es damals gar schlecht bestellt war, . . . bis er ohne fremde Hilfe die Art und Weise fand, wie man sie richtig und vollkommen erreichen könnte . . ."; dann von seinen perspektivischen Kunststücken und daß „diese Werke den Mut der anderen Künstler weckten . . .", und von der mathematisch-wissenschaftlichen — nachträglichen — Begründung infolge des Verkehrs mit dem Meister Paolo del Pozzo Toscanelli „als dieser vom Studium heimkehrte". C. v. Fabriczy erklärt hingegen für logisch verständlicher, wenn man den doch auch wissenschaftlich-mathematisch vorgebildeten Künstler als Lehrer des berühmten Arztes, Mathematikers, Optikers und Astronomen, der — 1397 geb. — um 20 Jahre jünger war, nimmt. Mit diesem stand dann auch Alberti in Briefwechsel, der leider bisher unaufgefunden ist, vita anon. l. c. p. CXII. Aber an anderer Stelle schreibt Vasari dieselbe Priorität dem Paolo Uccello zu, II, 51. u. S. 76. Ant. Manetti sagt in seiner Biographie des Fil. Brun., daß Uccello u. andere Maler die Perspektivtäuschungen des B. haben nachahmen wollen: „aber sie waren nicht so wie jene", Frey, Samml. ausgew. Biogr. Vas. IV. p. 69. Den Maler Masaccio erwähnt er als Brunelleschis Schüler, auch II, 7 nirgends aber den Alberti und dieser wieder nicht jenen als Genossen im Streben oder Unterricht.

2) Vgl. Vita di L. B. A. di aut. anon. aus Muratori, Rer. it script. vol. XXV. abgedr. bei Bonucci, „Op. volg. di L. B. A." vol. I p. C. In Verfolgung der eigenen Lernbegier befolgte er eine echt sokratische Form: Umfrage bei allen Gewerbetreibenden nach Wesen und Geheimnis ihrer Kunst und die Methode des Ausforschens unter Annahme des Nichtwissens.

3) Z. B. Sec. comm. cap. 23. abgedr. (nach Vasari, Ausgabe v. Le Monnier Vol. IV) bei Frey, Samml. usw. III (1886) p. 54 u. Framm. estr. dal Cod. Magliabecch. scr. da un Anon., abgedr. ebenda S. 63. Auch diese Neuerungen

im Reliefstile der 2. Paradiestüre werden von A. di Tuccio Manetti der direkten Einwirkung Fil. Brunelleschis zugeschrieben. Zu vgl. die feinen Ausführungen über diese Türe von Max Semrau, „Die Sängertribünen Donatellos in S. Lorenzo in Florenz" S. 67—70.

125. 1) Mengs lobt auch an ihm die Nachfolge der Alten, die „bei ihren Nachahmungen der Wahrheit eine gewisse Kunst beobachtet hatten, durch welche die Nachahmung verständlicher und schöner ausfiel als das Original selbst". Er aber suchte die „Quelle der Schönheit in der Anatomie"; doch spricht M. gerade ihm die Erreichung des Zieles ab, das vielmehr in der „Vereinigung der Anatomie mit den Proportionen und den übrigen Umständen, aus denen schöne Dinge zusammengesetzt sind", bestehe a. a. O. S. 63.

2) S. o. S. 122 Anm. 4. Danach ist Mengs mäkelnde Kritik abzuschätzen auf ihre Beobachtungsgrundlage. Sie ist in anderer Hinsicht nicht viel weniger oberflächlich als jene anders gerichtete Aretinos. Solche Geister wie Mengs sind es aber, die mit ihrem Mangel an Einsicht jede formalistische d. h. überhaupt ästhetische Theorie verdächtig machen.

3) Vgl. Janitschek, Alberti-Studien I, Im Rep. f. K.-W. Bd. VI.

4) Vasari, Vita di F. Br. (Ed. Heitz) III, 76; zu vgl. S. 88: „sein einziger Gedanke war die Architektur, die damals ganz erloschen war; ich meine die gute alte Bauweise und nicht die deutsche und barbarische, welche zu jener Zeit im Schwange war".

126. 1) Er ist nicht induktiv nach seiner Wirkung festgestellt; wenigstens findet er sich nicht bei Giotto, noch bei seiner Schule oder Fra Angelico. Der Maler Masaccio scheint, obwohl er damals — er starb 1428 — schon Florenz und Rom mit seinem Ruhme erfüllt hatte — Bode (Cic. 8. Aufl. 633 f) und Schmarsow (Masacciostudien) teilen mit Crowe-Cavalcaselle und Vasari (II, 11) die Fresken der Katharinenkapelle von S. Clemente in Rom ihm zu gegen andere — und er von Vasari für einen Schüler Filippo Brunelleschis erklärt wird, ihm sonderbarerweise ganz fremd geblieben zu sein. Bode macht zudem noch auf Beziehungen Masaccios zu Donato, dem anderen verehrten Freunde Albertis aufmerksam: er nennt die Nische, in die der erste seine Dreieinigkeit auf dem Fresko in Sta. Maria Novella stellt, „eine freie Wiederholung" der Marmornische Donatellos für seinen heiligen Ludwig an der Vorderseite von Or S. Michele, deren Entstehung jedenfalls aus Donatellos Geiste und schon 1425 jetzt urkundlich festgelegt ist; das Bild wird auf etwa 1426 bestimmt. Al. 4032; Flor. Bildh. d. Ren. S. 51. Auch er gebraucht den Dreiklang rot, grün, himmelblau nicht. Das erste mir bekannte Bild, worin die Farben als solcher verwendet werden, ist die große Verkündigung (Nr. 1005. Vasari II, 67) in München von Filippo Lippi, ein schönes reifes Werk, also wohl nicht seiner Jugendzeit (um 1406—69). Jacobsen sieht es wohl als Frühwerk an, Rep. f. K.-W. XX. Die Madonna ist darein gekleidet: rot das Untergewand, blau der Mantel, grün sein Futter. (Hanfstaengl 274.)

3) Die ganze Stelle De re aedif. l. IX. cap. 9 pag. 211—212.

127. 1) H. Stegmann in der „Arch. der Ren. in Toscana", Bd. III. S. 6. Der Herausg. des III. Bd. der Heitzschen Vasari-Ausg. legt sie fälschlich v. Geymüller in den Mund. S. 243. Anm. 21.

2) Burckhardt im Cic. p. 120 zu vgl. damit die Ausführungen Braghirollis im Arch. stor. it. Ser. III, tomo IX (1869), parte I, p. 5.

128. 1) Vgl. die ausführl. kr. Abwägung des Wertes von Manettis Schrift auf Grund krit. Aktenforschung bei Frey, Samml. usw. IV, 1887, S. XVI—XXX und deren Abdämpfung bei C. v. Fabriczy in dessen glänzendem Werke: „Fil. Brun, sein Leben und seine Werke". 1892. S. XII—XXII. Zu Manetti-Vasaris Verkleinerungskünsten ist aber zu vgl. Ghibertis eigene schlichte Angabe (Comm. II, Fine; ed. Frey l. c. p. 55.): „Wenige Sachen von Bedeutung in unserem Gebiete sind gemacht, die nicht von meiner Hand gezeichnet und angeordnet worden sind. Und besonders in der Erbauung der Tribuna waren wir, Filippo u. ich, Konkurrenten 18 Jahre hindurch auf einem gleichen Gehalte; soweit führten (oder förderten) wir die besagte Tribuna". Vgl. den Anon. des Cod. Magliabecch. XVII. — von Fabriczy An. Gaddiano gen., s. dessen Werk S. XXVII u. Anh. II — bei Frey l. c. p. 64. Dieser weist darüber zurück auf seine Mitteilungen in der Lebensbeschreibung Brunelleschis; da aber tritt nur wieder dieselbe vornehme Rechtlichkeit Ghibertis ins hellste Licht: „... Daher, da Lorenzo erkannte, daß er zu solcher Sache allein unzureichend sei, und den Beschluß Filippos sah, enthob er sich des Unternehmens"; die Eifersucht Br.'s, den Ruhm für sich allein zu behaupten, klingt hier aus der knappen Fassung dieser sehr wohlmeinenden Vita umso schneidender heraus l. c. p. 123. Es ist nur eine schwächliche Umkehrung des Gesinnungsbildes — und ein Versuch zugunsten Br.'s mehr — wenn etwas weiter von der Verdingung der Bronzetüren an Lorenzo verachtungsvoll gesagt wird: „... infolge der Unterwürfigkeit, die er den Bürgern und den Bauvorstehern besagten Tempels gegenüber übte ... wozu sich Filippo nie verstand"! (ib. p. 124). Solche Züge zur Begründung hat sich denn doch wohl der leicht zur Verehrung und Mißgunst zu gewinnende, etwas sorglose und philologisch ganz unkritische, aber künstlerisch recht genügend feinsinnige Vasari in sein Bild des Brun. aufzunehmen gescheut. Hier leitet ihn auch das begeistert anerkennende Urteil seines Abgottes Ma., welches ja auch so bekannt war, daß es in einem Epigramme unter den vielen, die zu Ghibertis Ruhme gemacht wurden, verewigt und von V. an den Schluß seines eigenen Lobes und der Vita gesetzt wurde. (Vasari ed. Heitz Bd. III, 73 f.)

2) S. d. Verzeichnis seiner Schr. bei v. Fabriczy a. a. O.

3) L. c. p. 61, cf. 66.

4) Ib. cap. VII u. Anf. von VIII. p. 73 ff.

5) Bezeichnend sind die Ausdrücke occhio mentale = anschauendes Denken, wie das occhio acerbo giudice bei Alberti; simetrie degli antichi; un certo ordine di membri e di ossa = das animale Leones; seine natura ist hier durch Dio wiedergegeben, die proportioni musichali will auch er wiederfinden, die jener genau erklärt, die Art der alten murari zu bauen con agievolezza e con risparmi doue si poteuano fare sanza manchamenti, die Br. den antiken Resten ablauscht, interessiert auch Alberti sehr — wir werden es sehen: sie kommt in einem Briefe von ihm an Lodovico Gonzaga über S. Andrea in Mantua als sein Prinzip zum Ausdrucke: „... Ich ersann und entwarf dieses Modell, das ich Euch sende. ... Es wird mehr Würde u. Heiterkeit haben u. viel weniger kosten (als der Manettis). Vom 20. od. 21. Okt. 1470. publ. v. W. Braghirolli. Über diesen noch später (S. 142), v. Fabriczy führt auch die zwei Stellen aus l. IX. Cap. 5 zum Vergleiche an, S. 37 Anm.

129. 1) S. bei v. Fabriczy a. a. O. S. XV.

2) Das macht es wahrscheinlich, daß er seine „Vita di Fil. di Ser. Br." sogar erst nach 1485, dem Jahre der ersten Drucklegung in Florenz geschrieben

habe; s. o., wo von der Dedikation der „X Libri" an Lorenzo il Magnifico die Rede ist.

3) Das klingt sonderbar: entweder er hat Vitruv nicht gekannt, oder er ist ebenso überzeugt wie wir von der Selbständigkeit Albertis jenem gegenüber im Forschen und Formulieren.

4) v. Geymüller im Nachtrag zu H. Stegmanns Abh. üb. Alberti a. a. O. S. 7.

5) Vasari (Ed. Heitz) III, S. 230.

6) Franz I. v. Frankreich ließ die „10 B." für sich übersetzen: 1. Ausg. Paris 1551.

180. 1) Seb. Serlio, „Architettura" l. III, cap. IV. 1. Ausg. Venet. 1537—40; vgl. Redtenbacher, „Die Arch. der ital. Ren." Frankfurt 1886 § 16; Burckhardt, Gesch. d. Ren., S. 40.

2) Che hanno l'animo pieno di tanta grandezza ed il cuore di si smisurata terribilità . . ." So leitet Vasari die Lebensbeschreibung des von Gestalt kleinen und häßlichen Filippo ein. Ed. Milanesi (Le Monnier, Fir. 1848) vol. III., 195. Cosimo de' Medici sagt von seinem ersten Baumeister, er habe nie mit einem von größerer Einsicht „ed animo" gesprochen, was Gottschewsky frei aber gut mit „Kühnheit des Geistes" wiedergibt; Ausg. von ihm und Gronau bei Heitz III, 131. (Ed. Mil. III, 229.) Dieselbe Eigenschaft rühmt Vasari selbst an Bramante wieder. (Heitz VII, 1 S. 2) Ed. Mil. VII., 124: . . . essendo egli di animo, valore, ingegno, e scienza . . ."

3) „Fece ancora il modello del bizzarrissimo tempio degli Angeli" l. c. 229. Im 1. Kapitel wurde erwähnt, wie rühmend und dankbar er — als Ästhetiker und Historiker — der Bizarrerien in der Erfindung bei Filippino Lippi gedenkt. Zu S. 22 u. 23 „Bizzarr" drückte aber in der Sprechweise des 16. und 17. Jhdts. wohlgemeint dasselbe aus, was jetzt „barock".

181. 1) Vgl. Br. v. Giov. Aldobrandini an Lod. Gonzaga vom 23. März 1471 bei Gaye, Cart. I, 229 u. 230f.: „e molto più in questo luogo, che se costi tale fabrica facesse, per essere la più celebre et frequentata chiesa che sia intra cristiani;" bei Braghirolli, „Baugesch. der Trib. d. SSma. Ann." im Rep. f. K.-W. II. Ergänzungen dazu bietet dess. Verf. Aufs.: „Alberti a Mantova" im Arch. stor. it Ser. III, tom. IX, 1869, p. I. Auf die verwickelte Baugeschichte näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Zu den Darlegungen Braghirollis haben interessante neue Beiträge gegeben v. Geymüller, Michelozzo, in der „Arch. d. Ren. in Toscana" VIII/IX u. die Regesten dazu zusammengestellt i. Jahrb. d. kgl. preuß. K.-S. XV; C. v. Fabriczy, „Mich. di Bart." im Beih. z. Jahrb. d. kgl. preuß. K.-S. XXI.

2) So schon Burckhardt im Cic. S. 116 und Redtenbacher S. 75. Dort die Zeit des Baues an der Kirche — ausschließlich Chor — bis 1460 gerechnet.

3) Schon 1434 hatte Alberti seinen Traktat üb. d. Malerei in der lat. Fassung dem alten Markgrafen gewidmet. Das Dedikationsschreiben Albertis bei Mancini, „Op. ined. L. B. Alberti" p. 283. M. merkt an: Huic Baptista operam nullam praebuit, sed Lodovico filio eius."

4) Michelozzo scheint nicht in Rom gewesen zu sein — nach Vasari (Heitz) III, 199 sandte er wohl die Zeichnung zu 6 Fenstern für die Fassade von St. Peter dahin —; und man kann nur obenhin vermuten, daß er auf einer Reise nach Ragusa (Vasari S. 200 u. Anm.) etwa den Grabtempel des Diocletian in Spalato gesehen habe (Teilabb. bei Durm im Hdb. der Arch. II, 2 Fig. 686 u. 73). Aber diese Reise soll auch erst 1461 stattgefunden haben, vgl. v. Gey-

müller a. a. O. u. v. Fabriczy a. a. O. Beide Sammler der Regesten geben auch keine Andeutung darüber. H. Stegmann erklärt, daß die Romreise stattgefunden haben müsse, eine Studienreise nämlich u. zw. vor 1433. Für dieses Jahr spricht er von einem Zeugnisse für einen kurzen Aufenthalt mit Donato in Rom aus den Akten über die Außenkanzel am Dome zu Prato aus diesem Jahre, ohne es anzuführen. Für jene läßt er deutlich die tief eindringende Kenntnis der antiken Architekturdekoration reden, die er in allen gemeinsam mit Donatello ausgeführten Werken bewährt habe, worin allemal das Architektonische ihm ganz zuzuschreiben sei („Mich. di Bart.," Hab.-Schrift 1888 S. 18 u. passim). Sehr im Gegensatz zu Bode. In die starke Herabstimmung des freigebigen Lobes in Vasaris Lebensbeschreibung des Meisters (Ed. Heitz III, 184 u. 285) durch Burckhardt (im Cic. S. 115) haben überzeugt und überzeugend eingestimmt v. Geymüller (a. a. O.) u. Bode (Flor. Bh. d. Ren. S. 47). Semrau schließt sich St. ganz an, a. a. O.

5) S. die Grundrisse der Capp. Pazzi bei Burckhardt, Gesch. d. Ren. S. 114, von S. Lorenzo und Sto. Spirito S. 146. Und auch in Mich.'s Œuvre finden sich sonst nur gerade Schlüsse, z. B. Cappella Medici an Sta. Croce (Al. 2161), ausgef. bald nach 1434; die im Pal. Medici-Riccardi: der Chor von S. Marco. Nur die Sakristei unserer Kirche hat halbrunde Apsis; voll. 1459; s. Cic. 116. Über die schlechten Verhältnisse des schon vollendeten Kirchenschiffes siehe die mißgünstigen Darlegungen in den Warnungsschreiben des konkurrierenden Aldobrandini bei Gaye, Cart. I, 226—35. Br. v. 2. Febr., 23. März, 8. Mai einer von Giov. da Gajuole mit einem Holzmodelle nach Aldobrandinis Entwürfen: „. . . mi pare che seguendosi nella forma cominciata questa cosa non satisfarà alla V. Ecc. Lui (P. d. T.) rispondendomi non lo Araldo, ma M. Bap. degli Alberti haveva tale disegno crdinato, mi maravigliai: et benchè non sia conveniente che io m' opponga a disegni de epso M. B. . . . exhorto la V. Jll. Sria. . . . et per una cosa sola sarebbe degna et perfecta; dove, essendo il coro e le capelle, sarà cosa imperfecta. O vogliamo dire confusa et male intesa . . . Vidi un altro modo più degno . . . ma non si conserverebbe quello chè facto. (2. Febr.) . . , „dove per il contrario la opera principiata non potrebbe essere peggio composta. . . . Ho voluto, inanzi che si cominci a murare, di tucto darle notitia . . . significando alla V. Ill. Sria che non per altra ragione è restata tale opera imperfecta in sino a hora, se non perchè tale disegno fu conosciuto defectuoso . . . (23. März).

6) Burckhardt nennt ihn „eine Nachbildung des Thermenraumes der Minerva Medica in Rom" Gesch. S. 120. Vasari sagt (Ed. Le Monnier IV, 59): „Fece la tribuna capricciosa e difficile a guisa d' un tempio tondo".

132. 1) Man erinnere sich des von A. über seine eigenen Erfahrungen an Riß u. Modell Gesagten: angef. Anm. 6 zu Seite 120.

2) P. del T. an Lodovico Gonzaga 24. März 1470 (71) bei Braghirolli a. a. O. doc.

3) A. a. O. S. 262 Anm.

4) A. a. O. doc. XVII. vom 18. Sept.: „. . . Una degna cosa e molto grata a ciascuno . . .". Vgl. doc. XV. Lodov. an Piero, worin er seine Befriedigung über die Zustimmung der Signoria und anderer Edelleute ausdrückt.

5) Burckhardt scheint den Vorwurf Vasaris, vielleicht sogar die des Aldobrandini gut zu heißen (l. d. Gesch. a. a. O.).

133. 1) Allerdings als „maestro del nostro tondo," was darauf schließen ließe, daß doch schon von Michelozzo ein Rundbau geplant war. In der Tat wird auch

Mich. 1444 3. Okt. dispositore della capp. grande genannt v. Geym. a. a. O. (aus den Rechnungsbüchern der SSma. A.); dazu am 18. Okt. feierliche Grundsteinlegung durch Cardinal Scarampi. 1451 schon wird der Bauteil „lavorio del tondo" bezeichnet. 1455 20. Apr. nennt Mich. sich selbst zum letzten Male den Hauptbaumeister der Frati. Eine wichtige Bestätigung für eine solche Plangestaltung schon durch Mich. gibt eben jener Brief des Giov. da Gajuole an Lod.: Aldobrandini habe jene Warnungen verfaßt „dolendosi che si seguitasse per la Sria. Vostra . . . una fabricha, la quale fu per Mich. disegnata e in tal maniera che da Filippo nostro maestro fu damnata per più ragioni." (Bragh. a. a. O. doc. IX.) Aber 1460 13. Mai findet sich der Vermerk in den Rechnungsbüchern: „Portò A. Man. architettore del nostro lavorio, per parte di sua faticha mette in disegnare e ordinare il nostro lavorio . . .", und noch einmal: „Antonio di . . . Man. arch. del nro. lav. tondo del diricto dove sara coro e capp. gr. de dare . . ." Am 18. Okt. war die Grundsteinlegung zum neuen Chore, am 8. Nov. aber war Man. tot. Jedenfalls war also von Mich.'s Bau nichts mehr übrig im Jahre 1470, als Lodov. sich der Idee mit dem gewohnten persönlichen Eifer annahm. Wohl auch nichts mehr vom Plane: denn derselbe Brief Giov.'s da G. an ihn, der den so heftig tadelt, auf Brunelleschis Autorität gestützt, empfiehlt dringend den von ihm in Holzmodell ausgeführten des Ald.; und Lod. schreibt darauf an P. d. T., er habe nur geringe Unterschiede zwischen diesem und dem angenommenen des Alberti gesehen, woraus er die offenkundige Widersacherei gegen seinen Architekten erkennt (Bragh. a. a. O. doc. XI). Alle Regesten nach v. Fabriczy a. a. O. Er starb aber schon im Nov. dess. Jahres, nachdem er mit dem Legen von neuen Fundamenten — etwa jetzt erst in der Rundform? — seine Tätigkeit begonnen hatte (v. Geym. a. a. O.).

2) Er ging mit Empfehlungsschreiben vom 14. Apr. 1471 nach Mantua, um Lod. die Pläne Albertis zu erläutern und dessen Bau S. Sebastiano dort zu studieren. Und er war Albertis Bauführer an der Annunziata, nicht Luca Fancelli, den Vasari als solchen im Leben Brunelleschis erwähnt (ed. Heitz III, 133).

3) Grdr. bei Durm, Hdb. der Arch. II, 2 Fig. 628; Detail: Nische (heutiger Zustand) Fig. 646. Fig. 647 zeigt die Oberwand — Ausbildung vergleichsweise von Hadrians (nach Dell) u. von Sept. Severus Bauperiode (nach Desgodez): die erste mit einer Maueröffnung, etwa gleich dem großen Fenster in der Vorderwand des Mittelschiffes in St. Peter (Maderna) — Kreissegment mit abgeschnittenen Ecken — allerdings über dem Gebälk.

134. 1) Man lese, was Burckhardt im Cic. I, 18 über unsere Erscheinung sagt, zugleich das in vor. Anm. Mitgeteilte — die Rekonstruktionsversuche von Dell und Adler (Durm, Fig. 648, III) — berührend und die Anordnung Albertis treffend.

2) Bericht des getreuen eifrigen Piero del T. an Lodov. Gonzaga vom 27. Apr. 1471: „Messer Battista dicie e chosi a sempre detto . . ." M. Tomaso Soderini stimmt dem bei und darauf macht P. sofort die Bestellungen an Material u. Arbeitskräften für den Beginn des Baues. Braghirolli a. a. O. doc. X.

3) S. die oben angemerkten Dokumente.

4) Mit energischer Zustimmung G. Milanesis (in der ann. zu p. 60, vol. IV) u. Burckhardts (s. o.), offenbar aber auch Durms (a. a. O., S. 568).

5) Londi, „L. B. Alberti architetto" Fir. 1906, p. 72, Durm begeistert sich gerade an dem milden Oberlichte und kann sich darum nicht die Schließung der Scheitelöffnung durch den berühmten Pinienzapfen vorstellen, a. a. O., S. 552f.

185. 1) Zuerst bei d'Agincurt, Taf. 51, Nr. 12.

2) Abgedr. in den „Opere volgari" ed. Bonucci. t. IV., p. 397.

3) Cic. S. 111. v. Fabriczy, Fil. Brunelleschi, S. 122.

186. 1) Z. B. F. Schumacher in Spemanns „Baukunst" II. Ser. H. 1, Fig. 4 S. 7; das. S. 6 Grdr. d. K.

2) Gottschewsky in d. Anm. zu s. Übers. Vasari (Heitz) III, 236 gegen Vasari selbst (das. S. 235), mit dem Redtenbacher geht a. a. O., S. 78. Londi erklärt, er sei dort gewesen als diplom. Gesandter von Rom aus u. zw. 1449. Das sei allein bezeugt, aber auch er hält einen Entwurf Albertis, ohne daß er selbst Kenntnis von dem Zustande des Vorhandenen genommen hätte, für unmöglich; 18. Nov. 1448 ist man aber schon an der Arbeit; Londi, L. B. A. arch., p. 34.

3) Die zuletzt F. Seitz zu seiner Abh. über diese Kirche kritisch durchgesehen und zusammengestellt hat in der Zschr. f. Bauw. 1893.

4) Der oben zitierte Brief berichtet von einem solchen A. Manettis, wohl des älteren. In ganz platonischer Unterscheidung erklärt Alberti, M. richte sich nach der Meinung (opinione), er aber nach der Vernunft (ragione) und — nach dem, der Thermen und Pantheon erbaute. Der aber hat die Höhe des Gebäudes = 1 Durchm. des Grundkreises genommen und nicht = 2, wie sie M. fordert. Und Burckhardt offenbar mit ihm, vgl. Gesch., S. 119. Sehr liebenswürdig und wesentlich von der Art z. B. Brunelleschis und Ma.'s (vgl. Vasari — Förster — V, S. 374) abweichend ist es, wie er im Schlußsatze des Briefes M. de' P. bittet: „Frage doch, bitte, und höre viele an und berichte mir darüber. Vielleicht findet sich doch einer, der etwas Beachtenswertes sagt." Er macht damit seine vorbildliche Erzählung vom Apelles — in de P. p. 161, S. 160 (vgl. im 1. Kap. S. 15) aufs schönste wahr.

5) Auch Pius II., einer der Päpste, denen Alberti diente, sagt in seinem Chronikon —: „Alberti erbaute den edlen Tempel von Rimini . . ." beigebr. v. Gottschewsky, a. a. O., S. 23, Anm. 6.

6) Nach Burckhardt, Cic. S. 121. Bonucci (a. a. O., p. 392) erklärt dieses Abbrechen des Baufortganges aus dem dringenden Wunsche Sigismondos seine Ruhmeshalle wenigstens unter Dach zu haben vor dem von Nikolaus V. ausgeschriebenen Jubeljahre 1450.

187. 1) Auch Burckhardt nimmt das Medaillenbild so (Gesch., S. 119), nicht nach Springers unverständlicher Auffassung.

2) An Sta. Croce, von Arnolfo di Cambio, von 1294 an, geweiht aber erst 1442 — an der Mauer von Sta. Maria Novella; von Fra Sisto und Fra Ristoro 1278 beg., voll. von Fra Giac. Talenti (bis 1362). Die sog. avelli. Sie bestanden schon zu Boccaccios Zeiten, von Mancini mitget. aus Decam., giorn. VIII. nov. 9 („Vita di L. B. Alberti," p. 502). Z. B. auch an S. Domenico in Prato, Seitenfront (Nohl, S. 113). Die hier vorgelegte Ansicht über den struktiven Nebensinn kann aufrecht erhalten werden, wenngleich ein Zwischenraum zwischen beiden — nach Seitz u. Londi von etwa 1/2 m — vorhanden ist; mir scheint es unwahrscheinlich, daß sie nicht wenigstens durch Strebepfeiler miteinander verbunden werden sollten. Daß derartige Probleme zwischen ihm und seinem Bauführer diskutiert wurden, bezeugt der Brief (bei Bonucci und Seitz), dort von der Beziehung von Fassadensäule und erstem Kapellenpfeiler handelnd. Man lese dazu, was Alberti selbst über den erzieherischen Wert solcher öffentlicher Grabstätten bedeutender Männer sagt: De re aedif. VII, cap. 16 u. VIII, cap. 1—4 bis p. 171, vgl. Londi l. c. p. 47 aus de re aedif.

3) Der Ausdruck Albertis: „... e vuolsi aiutare quel che fatto è ..., läßt sich auf diese Partie des Bauwerks anwenden. Im Innern der Kapellen ist die gotische Gewölbform unverkleidet sichtbar geblieben.

4) Vgl. den Brief a. a. O., p. 397 unt.: „Non vi fidate su que' pilastri a dar loro carico: e per questo ci pare che la volta in botte fatta di legname fusse più utile."

138. 1) S. o. S. 91.

2) Gesch. S. 136.

139. 1) S. Anm. 1 zu S. 4, Cap. 1.

2) Allerdings merkt Bötticher solche „lebensvolle Symbolik" „zwischen den Ranken und Blättern der Capitäle" schon für die Tektonik der Griechen an Bem. zu § 9. 1. in der Progr.-Schr. in Försters Allg. Bauztg. 1840, S. 330.

3) Man lese, was Antonio Manetti im Anfange seiner Lebensbeschreibung Fil. Brun.'s darüber schreibt (bei Frey, Samml. IV, p. 61, 81 ss.) u. ihm nach Vasari außer an den schon angeführten Stellen aus der Vita di Fil. Brun. in der Einführung, der historisch-techn. Einl. des ganzen Werkes (Ed. Mil. Vol. 1).

140. 1) Wie sie übrigens Alberti selbst auch in dem kleinen tonnengewölbten Raume der Cappella del SS. Sepolcro an S. Pancrazio hinter dem Palaste der Rucellai nach Brunelleschis Vorbilde (1467) anwandte; Al. No. 3708a und b.

2) Vasari (Heitz) III, 236f: „... Die Hauptfassade ... ganz in Marmor herstellen lassen wollte, sprach er darüber mit L. B. ... und erhielt von ihm nicht nur Ratschläge, sondern auch die Zeichnung, und so entschloß er sich denn in jedem Falle jenes Werk auszuführen, um sich ein Andenken zu schaffen. ... das ganze Werk erregte Gefallen ..."

141. 1) Bald nach 1205, Cic., S. 37.

2) Nach 1358 (Cic., S. 72), nicht von Giotto, der 1337 bereits starb, während der Bau des neuen Domes der Florentiner bis 1357 nach Arnolfos Tode — 1301, nicht 1310, wie Paulus schreibt — ganz ruhte. — v. Fabriczy: 1367 (Fil. Brunelleschi, S. 60 u. 61, Anm.) Paulus (im Texte zu Gnauth und v. Förster, „Arch. der Ren. in Ital.," S. 3) läßt Giotto bis zu seinem Tode von 1341 an Dombaumeister sein, diese Inkrustation und den Entwurf der Domfassade liefern und einen Teil derselben ausführen, der 1588 wieder entfernt wurde. Sie ist auf einer Freske Poccettis im Klosterhof von S. Marco dargestellt und danach von Burckhardt ebenfalls dem Franc. Talenti gegeben — um 1359. (Cic., S. 74, Anm. 1.)

3) Er wurde allerdings von ihm nur etwa bis auf die halbe Höhe des Sockelgeschosses geführt, erst 1358, wieder von Franc. Talenti, vollendet. Cic., S. 71.

4) Eine ähnliche Ansicht spricht M. Nohl aus in seinem architektonischen „Tagebuch einer ital. Reise," herausg. von W. Lübke, 2. Aufl. 1877. S. 98 zu vgl. damit S. 110.

5) Es ist eine vitruvianische Ansicht, die von Bötticher auf Grund seiner funktionalen Symbolisierungstheorie durchaus bekämpft werden muß, ein Grund für den heftigen Gegensatz zwischen ihm und Semper. Schon a. a. O., S. 367. („Eine Abh. als Vorläufer und Einleitung usw.")

6) In der ital. Widmung des Tratt. della pitt. an seinen Freund.

142. 1) Ganz zu schweigen von S. Miniato al Monte auf ansteigendem Vordergrunde u. mit seinen ebenmäßig durchlaufenden 5 Arkaden. Bötticher sagt über die Anwendbarkeit des Motives in seiner kurzen lehrhaften Art: „... So soll z. B. die Säule nicht allein Deckung stützend fungieren, sondern hierbei

auch vorzüglich noch Räumlichkeit öffnend erscheinen." Die Idee der Blendarkatur rückwärts und vorwärts weiter zu verfolgen gehört ins 3. Kapitel. Sie führt zu tief in die andere Art von Raumbildung durch Licht und Schatten hinein, die das Wesentliche der sog. barocken Erweiterung des Raumproblems ausmacht.

2) Häßlich wirkt, daß auf diese Weise hier wie am Hauptportale neben der Säule so ein Halbsäulchen des alten Entwurfes wie in den Winkel geklemmt erscheint.

143. 1) Was Nohl am Baptisterium vermißt a. a. O. S. 330.

2) Es war an der aufgemauerten Vorderwand im Rohbau vorhanden. Im Inneren haben die Schildwände über den Seitenschiffsbögen auch Rundfenster. S. Miniato hat an dieser Stelle der Fassade ein antik gerahmtes Fenster wie das über dem Südportale des Baptisterium.

3) Etwa späterer Zusatz?

4) In derselben Weise wie zu Rimini ihm der Augustusbogen dienen mußte: wohl etwas fremdere Noten vielleicht, aber in genauer „symbolischer" Beziehung zu der Aufgabe: einen Ruhmestempel für den siegesstolzen Condottiere zu schaffen.

5) A. a. O. S. 102.

6) Jedenfalls darüber kann Alberti der Vorwurf Nohls nicht treffen, da die Anordnung der Seitenportale wohl zweifellos dem alten Entwurfe angehört. Mancini, l. c. p. 502, berichtet nach Richa, „Le chiese fior." Vol. III, p. 23, daß sie von eines Turino Baldesi Geldern erbaut wurden; wann?

144. 1) Zu meiner Genugtuung finde ich denselben Gedanken eines ideellen Zusammenhanges zwischen Fassade und Innenraumgestaltung gerade mit dem Beispiele von Sta. Maria Novella belegt von Gottfried Semper: „Zur Florentiner Domfassade" in den kl. Schr. 1884, S. 500.

2) In dem mir eben erst zugänglich gewordenen Buche von Londi finde ich vermerkt, daß diese Kirche sein Liebling war nach einer Stelle in seiner Schrift „della tranqu. dell'an". Ed. Bonucci I, p. 58. Londi, L. B. A. arch. p. 41 ann.

145. 1) Paulus a. a. O.

2) „De re aedif. l. X." wurde 1452 dem Papste Nikolaus V. mit Dedikation in der ursprünglichen lateinischen Fassung überreicht. Redtenbacher a. a. O. S. 52.

146. 1) Zuerst bei Braghirolli, „L. B. A. a Mantova" im Arch. stor. it. ser. III, tomo IX (1869), p. I, p. 8.

2) S. d'Agincourt, „Samml. der vorzügl. Denkm. d. Arch." Taf. 52, Nr. 9, 10, 11, 12. Grdr. danach bei Londi a. a. O.

3) Die Eile, die der Markgraf mit diesem Baue hatte, geht aus der Mitteilung des zeitgenössischen Chronisten Schivenoglia hervor, daß das Material zur Beschleunigung des Baubeginnes von einem in Ausführung begriffenen Befestigungswerke hergenommen wurde; aus einem Briefe des Fürsten an seinen Architekten (vom 12. Mai 1460), worin er ihm eine Belohnung nach Beendigung des Baues verspricht; und einem anderen (25. Nov. 1470), in dem er „in Wahrheit ... große Sehnsucht" kundgibt, „daß alles daran gesetzt werde diesen Porticus zu bilden, bevor man an etwas anderes gehe"; bei Braghirolli l. c. p. 8, 9, 16. — d'Angincourt unterdrückt sie im Aufrisse (Nr. 11). Der linke in Fig. 15 bei Londi l. c. p. 79. Leider kam die breite Fassade mit jenem „Por-

ticus" vor sie zu liegen. Das gibt die richtige Auslegung obiger Briefstelle an die Hand: die Kirche möchte nie vollendet, nur so provisorisch fertiggestellt worden sein; seit 1470 hängt Lodovico seinem anderen Kirchenbauplane, S. Andrea, nach. Auch Burckhardt ist der Ansicht; er gibt die kurze Notiz: „unvollendet".

147. 1) Abgedr. von Bonucci l. c. vol. III. Eine gute Inhaltsangabe von Mancini l. c. Kap. XVIII.

2) Das erscheint schon in Landinos Disp. Camald., wo der Kenner aus A.'s Munde die ganze platonische Geschichte der Seele aus dem Phaidros wiedertönen hört (p. 9 l. I) u. so auch den Hauptsatz von Platons Politik: erst die Staaten werden glücklich sein, welche entweder von Philosophen geleitet werden oder Herrscher haben, die zu philosophieren gelernt haben (ib. p. 5). Dazu die Unterscheidung von König und Tyrann (auch in de re aedif.). De Iciarch. (ed. Bon. vol. III), p. 19 l. I; 16, p. 22, von den 2 Seelenrossen usw.

3) l. c. p. 20.

4) Das zeigen die Dedikationsschreiben verschiedener kleiner Schriften an die Söhne Cosimos und an den Gonzaga, die Mancini in den „Op. ined. etc." Fir. 1890 zusammenstellte. Von der vertrauten Freundschaft zu Federigo da Montefeltre von Urbino läßt Landino, der Jünger L. B. A.'s in den Disput. Camald. diesen selber sprechen. Auch das große Architekturwerk soll er im geplanten Drucke Federigo zu widmen beabsichtigt haben. Mancini, Vita p. 523 nach Baldi V. di Fed.

5) Davon zeugen Briefe Lodovicos an Alberti über Grundstücke, die dieser erwerben will, und über Erholungsaufenthalte des Architekten in markgräflichen Villen; bei Braghirolli l. c.

6) F. Witting hat die Idee, die G. Semper schon für die Anlage des ägyptischen Tempels als schöpferisch entdeckte (kl. Schr. S. 381 und 422) unter der Hinzufügung der christlichen Mystik im Meßopfer für die Deutung des christl. Basilikalstiles in Anspruch genommen; in „Die Anfänge christlicher Architektur" (1902, S. 69—89), und noch in „Von Kunst und Christentum". W. Pinder („Einleit. Voruntes. zu e. Rhythmik roman. Innenräume" 1904) erkennt seine Bemühungen an, S. 15; Niemeyer (in die Festschr. f. A. Schmarsow „Kunstwiss. Beitr.", Leipzig 1907) macht sich seine Resultate ganz und unbedingt zu eigen.

148. 1) Arch. stor. it. ser. III, vol. XIX, p. 418.

2) „Von demselben Marchese Lodovico wurde dann L. B. A. nach Mantua berufen und er lieferte ihm das Modell der Kirche von S. Andrea und verschiedene andere Sachen", a. a. O. S. 241. Auch bei Burckhardt fährt die Kirche schlecht: Gesch. S. 119 u. 20; zu vgl. Cic. S. 121. In bezug auf ihre Turmanlage erwähnt er sie gar nicht; s. § 78.

149. 1) Meines Wissens geht vorher nur S. Antonio in Padua mit seinen 2 überschlanken Türmen in den hinteren Ecken des Kreuzes; um 1267?

150. 1) Diese fordert oder begünstigt aber die Örtlichkeit: die Straße unten aus dem Tale führt schräg an der Kirche vorbei zur Stadt auf der Kuppe des Hügels. Ausgeführt ist nur einer der Türme, leider der nach der Stadtseite hin; Al. 9187.

2) Z. B. in v. Geymüllers „Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter in Rom", Bl. 43, Fig. 4 u. 6.

3) Ebenda Bl. 3, 12, 18 Fig. 1.

4) Auffällig sind die unverhältnismäßig kleinen Ausmessungen dieser Öffnungen. Der obere Raum ist weder gewölbt noch gedeckt, sondern das Sparren-

dach, das vorne den Giebelschrägen folgt, ist jetzt durchgezogen bis zur Flachpyramide der Mittelbaueindeckung. Ebensowenig darf man wohl von dem jetzigen Aussehen der Fassadenfläche auf A.'s ursprüngliche Absichten schließen: die Einteilung ist ganz verworren und stimmt nicht einmal mit der Anlage des Inneren, sie soll auch nicht gleichzeitig sein, obgleich sie ja, wie wir aus dem oben angeführten Briefe Lodovicos sahen (Anm. 3 zu S. 135), diesem besonders am Herzen lag. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob nicht der dort erwähnte „loggiato" identisch sein könnte mit dem von Alberti im angeführten Briefe erwähnten.

151. 1) Zu sehen z. B. auf einem Aquarelle von Liger 1790.

152. 1) Burckhardt: „(Fass.) es ist das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte, aber zugleich die Außenseite einer edelschönen Vorhalle" Cic. 121; Gesch. 137; v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Bd. III, Beil.; vorher H. Stegmann im Texte S. 8.

153. 1) Nach Braghirollis Mitt., l. c. p. 14 ss. ist der erste Entwurf von A. vor dem 13. Okt. 1470 aus Mantua an den Markgrafen in Gonzaga gesandt worden. Er will mit dem Künstler in eine Diskussion darüber eintreten, wann er nach Mantua zurückgekehrt ist (Br. v. 12. Okt. an A.). In denselben Monat noch setzt Bragh. den 2. Br., v. A. an jenen, worin dieser berichtet über ein von seinem beständigen Kritiker und Wettbewerber A. Manetti aus Florenz eingesandtes Modell. „Es gefiel mir. Aber es scheint mir nicht zu Eurer Absicht zu passen." Er legt seinerseits einen zweiten Entwurf vor; „der wird mehr fassen, wird e w i g e r, w ü r d i g e r, h e i t e r e r sein. Er wird sehr viel weniger kosten. Diese Form von Tempel nennt sich bei den Alten Etruscum sacrum (vgl. de re aedif. l. VII cap. 4, p. 145). Wenn er Euch gefällt, werde ich die Anweisung geben, wie er in Proportion zu setzen ist" (vgl. S. 116, 3). Im J. 1472 ist man schon rüstig am Bau der Fundamente von Westen her, um den alten Chor und den „pozo", die Öffnung über der Krypta, noch für den Gottesdienst — besonders am Himmelfahrtstage — verwendbar zu erhalten. Br. v. Fancelli an den Markgrafen l. c. doc. VI, VII, VIII, p. 22 s.

2) S. die Anführung des Dokumentes bei Ritscher, „S. Andrea in Mantua", Zschr. f. Bauw. 1899, S. 181 fürs Jahr 1597. 1697 scheinen die „alten Zeichnungen" aber noch in Torres Händen gewesen zu sein. Und als 1736 die Erhebung der Kuppel nach Plänen Juvaras ins Werk gesetzt wird, hat er alle Veränderungen der inneren Ausgestaltung, die jener angebracht hatte, im Sinne des „alten Planes" und wohl nach ihm wieder beseitigt; ebda. S. 182 u. 191.

3) S. o. Anm. 2.

4) Die Messungen sind nach den ausführlichen Zeichnungen, die Ritscher seiner von v. Geymüller freudig anerkannten Arbeit beigibt, angenommen. Seine Grdr.-zeichn. stimmt weder mit der von Burckhardt (Gesch. S. 152), noch mit der von Londi (l. c. p. 83) gegebenen, wohl aber mit d'Angincourts Stich (Taf. 52).

5) De re aedif. l. VII, cap. 11, p. 158.

154. 1) Auf die Übertragung dieses „Motives" hat Redtenbacher schon 1886 aufmerksam gemacht (a. a. O. S. 81). Auch Ritscher (a. a. O. S. 18) hat sie bemerkt.

155. 1) Torre plante einen solchen mit einem zweiten Säulengeschosse. Ritscher, a. a. O. S. 183.

2) Ritscher gibt eine sehr ansprechende Lösung in Abb. II, a. a. O. S. 16 Sie stellt fast genau den Anblick von der Vierung ins Querschiff einschließlich die verstärkten Tragepfeiler und -bögen der Kuppel in seinem Längsschnitte dar als Rahmen, an Stelle des inneren Gurtstreifens die Pilaster des Obergeschosses an S. Francesco, darüber den Giebel, zu Seiten die Voluten vom selben Bauteile an Sta. Maria Novella. Aber eben die für die Ansicht einer solchen Komposition wesentlichen Verstärkungen sind erst im 18. Jahrh. zur Aufnahme der Last von Juvaras Kuppel vorgelegt worden, oder von Torres, „Verbesserungen" im barocken Geschmacke stehen gelassen worden, stammen also nicht von A.'s Entwurfe her, der gewiß auch eine Kuppel, aber nur eine leichte Vierungskuppel mit Tambour plante (s. Ritscher a. a. O.). Daher habe ich mich hier weiter nicht mit ihr beschäftigt. Bemerkenswert ist, daß sich unter den Entwürfen Antonios da Sangallo zur Fassade von S. Peter einer findet, der wie ein Vorbild Ritschers zu seiner Konjektur anmutet. S. v. Geymüller, „Entw.", Bl. 48, Fig. 2.

158. 1) Kl. Schr. S. 344.

2) Bei Braghirolli l. c. p. 21.

3) Cic. S. 121. Dem schließen sich Redtenbacher und v. Geymüller an (der erste in „Der Arch. der ital. Ren." S. 81, der zweite in den „urspr. Entw. zu St. Peter in Rom").

159. 1) Nach Burckhardt (Gesch. S. 24) hat die Kuppel die größte Spannung — 20,5 m innerer Durchm. — seit Jahrhunderten; um 1150.

2) Zumal von Vasari, Proemio (Milanesi I.).

3) Für Sta. Maria degli Angeli (1434) in dem Neubaue des Klosters der Camaldulenser Mönche an der via Alfani nahe seiner ersten beglaubigten und bekannten Schöpfung, dem Ospedale degli Innocenti (1419). Der Grdr. ist gegeben von Stegmann in der „Arch. der Ren. in Tosc.", Bd. I, Fig. 1. Von der Aufmauerung, die in den Anfängen geblieben ist, gibt es keine Aufnahme. Die Spannung der Kuppel war auf 17,20 m berechnet. Die Kuppelpfeiler bilden ein Achteck; sie umfassen mit ihren Köpfen und Füßen — im Bilde des Grdr. gesprochen — im Inneren querovale Kapellen; die letzteren spalten sich nach außen und umfassen Conchen (außer einem, der eine Wendeltreppe — etwa zu einer Empore im Kuppeltambour? — enthält), so die Achteckskanten zum regelmäßigen Sechzehneck abschneidend. Etwas ähnliches scheint eine der Kapellenbauten des Antonio da Sangallo d. J. nach Vasaris Beschreibung (V. di A. da S. Gallo — Förster — III, 2 S. 363) zu zeigen.

4) Vgl. die Querschnitte in Burckhardts Gesch.: Fig. 67—69 (S. 114f.): Capp. Pazzi, seit 1430; — Fig. 141 (S. 168): Sagrestia vecchia v. S. Lorenzo, vor 1421 beg., 1428 voll.; (dazu Sakristei von Sto. Spirito v. Ant. Pollajuolo entw. — Fig. 143 u. 44, S. 170f.) — Nohl, Fig. 32: Sto. Spirito Vierung; die „kleinl. Kuppel" ist wohl erst von einem Salvi d'Andrea und erst 1482 vollendet, aber die Konstruktion entspricht doch seinen vom Meister selbst gegebenen Vorbildern. Ebenso ist die Vierungskuppel — im Querschnitt ein Halbkreis — von S. Lorenzo nicht von Br. selbst, sondern v. Ant. Manetti d. Ae. ohne Tambour direkt aus dem Quadrate erst nach des Meisters und sogar Manettis (1460) Tode: Burckhardt, Gesch. Fig. 118 (S. 147). Die Daten sind nach Cic. S. 111—14 gegeben. Sollte nicht die Mittelraumanlage von S. Sebastiano in Mantua so zu ergänzen sein?

5) In sämtl. Nebenschiffen von Sto. Spirito (vgl. Nohl a. a. O.), S. Lorenzo (im Grdr. angemerkt b. Burckhardt, Gesch. Fig. 111, S. 146) auch im Altarraume der Sagrestia v.; dem der Capp. Pazzi (Abb. ihrer Bemalungen von Pesellos Hand (?) bei Brockhaus „Ma. u. d. Med.-cap.", Abb. 8 und 9, S. 26f.), an dieser auch die Tonne unterbrechend über dem Eingangstrakte der Vorhalle; auch in der Kirche der Badia.

160. 1) Al. Nr. 2208. In Sto. Spirito war diese Lichtführung ausgeschlossen durch das Hinaufführen der Kapellennischen bis zur Simshöhe ihrer Seitenschiffe.

2) v. Fabriczy, Fil. Br. S. 192.

3) Ebda. S. 128.

4) Ebda. S. 148 Anm. Ders. Autor zweifelt mit Recht, daß die Mosaizierung nach dem Plane Br.'s infolge der helleren Farben, des reicheren Reflektierens des Unterlichtes der Kuppel wirklich zu größerer Leichtigkeit verholfen haben würde; gegen Burckhardt (Cic. 111), der die ganze Schuld daran, daß ihre Stelle „wie eine flache dunkle Decke erscheint" den „abscheulichen Malereien der Zuccheri" zuschreibt; ebenso Nohl a. a. O. S. 98.

5) Höhe der Vierung vom Fußboden bis zur unteren Tambourgalerie 42,30 m; von da bis zum Fuße der Laterne 40,70 m (kombiniert nach Ramée u. Durm); Durchm. des Kuppelkreises (d. h. des dem Polygon eingeschriebenen Kreises) „genau" (nach Durm) 41,98 m (nach Ramée 42,40); v. Fabriczy S. 79 Anm. Die Peterskuppel hat nur 42,5 m, das Pantheon 43,5 (nach Durm) ebda. S. 130.

6) Eine sehr überzeugende Aufnahme gibt Al. Nr. 3796.

161. 1) Was Vasari behauptet, s. (Heitz) III, 88 u. v. Fabriczy a. a. O. S. 39 m. Anm. stichhaltig widerlegt.

163. 1) l. c. (ed. Frey) p. 81 s u. Kap. I.

2) Vasari V. di Fil. Br. (Heitz) III, 88.

3) Z. B. in Florenz selbst: Sta. Croce, Sta. Maria Novella, SSma. Trinità (um 1250 v. Niccolò Pisano?); Sta. Maria Maggiore? Zu vgl. das einschlägige Cap. in Thodes Franz v. Assisi.

4) Schöne Beispiele noch vorhanden in S. Clemente in Rom, Sta. Maria in Cosmedin ebda. Semrau („Donat.'s Kanzeln usw." in Ital. Forsch. z. K.-G. her. v. Schmarsow, Bd. 2, S. 22f.) merkt an — nach Gaye, Cart. II, 479 — daß auch in Sta. Croce in Fl. der Priesterchor ursprünglich im Mittelschiff vor der Capp. grande gelegen war.

164. 1) Der Brief an Giov. de'Medici, Sohn Cosimos, bei Gaye, Cart. I, 167.

2) v. Fabriczy a. a. O. S. 154, 158.

156. 1) Siehe seine „Schr. üb. Kunst", herausg. v. Marbach 1896, S. 44.

2) A. a. O. S. 175 zu wenig begründet. Manetti berichtet ausdrücklich, daß für diese Kirche kein Modell, nur Zeichnungen vorhanden gewesen sind, l. c. p. 114.

3) S. die Klage Nohls, a. a. O. S. 103.

166. 1) Gut ersichtlich aus einem Vergleiche von Al. Nr. 2352 u. 2208.

167. 1) Das Vortreten der Kuppelpfeiler nach den Seitenschiffen ist Nohl schon eine peinliche Unterbrechung des gleichförmigen Fortschreitens, S. 103.

2) S. die Akte über den endgültigen Beschluß des Drei-Tore-Systems gegen des Meisters eigene Absicht bei Gaye l. c. II, p. 450 und die Darstellung bei v. Fabriczy a. a. O. S. 202 f. u. Anm. 1.

3) Vgl. Al. 2354 und 2358.

4) Vgl. Al. 2353.

168. 1) Paulus gibt sie bei Gnauth u. v. Förster a. a. O.; Thiersch im Hdb. d. Arch. IV, 1, S. 70.

169. 1) Nach Redtenbacher (S. 72) von v. Reumont („Lor. de' Med.", II, 153); er selbst gibt sie Brun., ebenso Burckhardt (Gesch. S. 122); der Cic. lehnt den Zusammenhang ab (S. 114). v. Fabriczy rechtfertigt in Zu- und Abschreibung durchaus meine aus der Stilvergleichung gewonnenen Ansichten a. a. O. S. 266—86. A. Manetti berichtet von dem Werke nichts mehr, da er mit der Besprechung v. Sto. Spirito abbricht. Vasari schreibt Br. den ganzen Bau zu a. a. O. S. 124—26. Beg. nicht vor 1456.

171. 1) Vgl. Dehio u. v. Bezold a. a. O. I S. 544, Taf. 201,5 u. 6.

2) S. Grdr. bei Londi l. c. 12, p. 70.

3) 1488—92, s. Grdr. und Durchschn. bei Burckhardt, Gesch. S. 170f., Fig. 143 und 44.

4) Vorhalle — nach Brun. an Capp. Pazzi disponiert — und Chor im Bau seit 1494, Hauptbau beg. 1509; nach Burckhardt, Gesch. S. 122 u. S. 121, Fig. 73, 74: Grdr. u. Schnitt.

5) 1631 S. Burckhardts Auslegung im Cic. S. 358, weshalb hier gerade auf dieses Werk hingewiesen wird. Grdr. in „Die Bauk." II, 6 Fig. 13; Durchbl. Fig. 14 u. Taf. VI. Das Motiv kam ihm von Palladios S. Giorgio Maggiore (1565 beg., Chor 1584—89), Grdr. in „Die Bauk." Ser. II, H. 6, Fig. 5; u. dem Redentore (1577—92) vgl. Cic. S. 324, Grdr. des letzten z. B. bei Lübke, Gesch. d. Arch. II S. 377, Fig. 876 u. in „Die Bauk." II, 6.

172. 1) Grdr. u. Schnitt bei Burckhardt, Gesch. Fig. 88 u. 89, S. 130, Äußeres: Al. 5766; über die Baugesch. Cic. 272 u. v. Geymüller, „Die urspr. Entw. usw.' S. 96ff., bes. S. 97.

2) Beg. 1485; s. Grdr., Schnitt u. Vorderans. bei Burckhardt, Gesch. Fig. 120—22, S. 153, Al. 10336 u. 37.

3) Geprägt v. Gurlitt, Gesch. d. Bar. und Rocc. in Deutschland S. 1—3.

4) Beg. 1568 Grdr. b. Gurlitt, Gesch. d. Bar. u. Rocc. in Ital. Fig. 23 u. 24, S. 55 u. 57, auch in Sandrarts Stichpublikation; er bringt auch eine sehr gute Tafel: links Durchsicht nach Entfernung der Fassade, diese rechts. Nagler XIV, 261, Nr. 20, Letarouilly, édif. de Rome mod. II, 198; bei Burckhardt, Gesch. Fig. 126, S. 156, Wölfflin, Ren. u. Bar. Fig. 8, S. 68, dort auch Längsschnitt (n. Sandrart) Fig. 13, S. 89.

5) Beg. 1579, vgl. Angeli, „le chiese di Roma" p. 355. Grdr. (nach Letarouilly) bei Burckhardt „Gesch." Fig. 127, S. 156, Längsschn. folg. Fig. u. S.

6) Angeli (l. c. p. 39) gibt 1591 für den Baubeginn an; And. Nr. 4761.

7) Vgl. v. Geymüller, „Entw.": 1) Bl. 30, 2) Bl. 20, Fig. 9 u. Bl. 22, Fig. 1, 3) Bl. 35, Fig. 4.

8) Vgl. ebda.: 1) Bl. 37 (n. Fra Giocondo) und wieder Bl. 30 (s. o.), 2) Bl. 29 (Giul. da Sangallo).

9) Ebda.: Bl. 2, Fig. 8, 9, 12, 13, ebda. Fig. 5, 6, 7.

173. 1) Ebda.: Bl. 20, Fig. 4, 5, 6 u. dazu Bl. 22.

2) Ebda.: Blatt 12.

3) Ihren Ursprung haben sie wohl in der außerordentlich schlank gespreizten Form eben dieser Kuppelpfeiler, deren Anlage dann so fortgesetzt von jedem von Bramantes Nachfolgern am Baue verstärkt werden mußte. S. die kolorierte Studie dazu ebda.: Bl. 45 nach Carlo Fontana, „Il tempio Vaticano" 1692 II, p. 343; auch bei Redtenbacher, „Bald. Peruzzi".

174. 1) Vgl. ebda.: Bl. 26, Fig. 2. Leider nur in einer entstellten Wiedergabe durch Serlio erhalten; reprod. bei Burckhardt, Gesch. Fig. 85, S. 128. Auch eine vorbereitende Phase zu ihm stellt der Entwurf von Giul. da Sangallo dar auf dems. Bl. Fig. 1 v. Jahre 1514.

2) „Vorgeschrittene Studie Peruzzis für Bramante gezeichnet": ebda.: „Br. 1505—06".

3) Ganz dasselbe gab später der Architekt v. S. Pietro (dem Dome) in Bologna, Magenta, nach 1600. Grdr. bei Gurlitt, Gesch. S. 141.

4) Klarer als bei v. Geymüller Bl. 3 u. 4: Blatt 12 u. 45 springt das heraus in den Reprod. bei Burckhardt, Gesch. S. 126, Fig. 82: S. 128, Fig. 85 u. S. 128, Fig. 86. — Peruzzis Grdr. (ebda. S. 127, Fig. 84) zeigt trotz derberer, schärferer Teilbildung eine Verstärkung des Eindruckes der Kleinlichkeit darum, weil er auch noch die Feinheit der harmonischen Verhältnisse zwischen näheren und entfernteren Gliedern und dieser zum Hauptkörper im bramanteschen Vorbilde ganz und gar verwirrt.

5) a) v. Geymüller, „Raf. stud. come arch."; Milano 1884, Fig. 3, 6, 7 u. 8, p. 19—24, Phot. Moscioni Nr. 6826 (beg. 1509, b) Battagios Sta. M. della Croce bei Paravicini, „die Arch. d. Ren. in der Lombardei" (übers. v. Koppel, Dresden 1878); Lübke, Gesch. d. Arch. II, 296, Fig. 799; Sant. della Mad., Crema: Strack, „Central- u. Kuppelbauten in Ober- und Mittelital." in Erbkams Zschr. f. Bauw. XXVIII, 17ff. u. Bl. 11/12; Phot. Al. Nr. 14014 u. 15; beg. 1493.

175. 1) Sowohl H. Semper (im Dohmes „Kunst u. Künstler", Bd. III) wie v. Geymüller (Entwürfe) verzweifeln daran das Dunkel aufzuhellen. Burckhardt (Cic. S. 143) geht gar nicht auf die Frage ein.

2) Bei Frey, Br. Ma.'s. (hort. delic.), S. 199ff. u. die Anm. Freys dazu S. 324.

3) Von Vasari wird sein Vater Picconi genannt, bei Burckhardt u. im Cic. heißt er fortgesetzt Cordiani da Sangallo (Cic. S. 283); v. Geymüller stellt fest, daß er Coroliani heiße u. führt Belege dafür an (Entwürfe S. 293 und 352).

176. 1) Die Entwicklung scheint auszugehen von der für Bramante gefertigten Studie Penuzzis Bl. 20, Fig. 6 resp. 4, welche nur eine Überleitung von Br.'s eigenem Langhausplan (Bl. 22) zu dem Rafaels darstellt. (Dieser, wie angeführt, Bl. 26, Fig. 2.) Daneben gestaltet Giul. da Sangallo (Giamberti), Antonios Onkel, einen Entwurf, indem er gegen jenen die Urform der bramanteschen Idee energischer betont: engere, längere Griechisch-Kreuz-Arme, die das Langhaus also schmäler wenigstens erscheinen lassen. Er schon läßt in der „Chorkapelle" den Umgang weg und legt Sakristeiräume zu beiden Seiten daran. Aber seine Zeichnungen (Bl. 26, Fig. 1; Bl. 28, Fig. 2 u. 3), die nahe bis an die Präsentation herangediehen zu sein scheinen (s. Bl. 29), zeigen dieselbe durchgehende Gleichförmigkeit wie die seiner vorgesetzten Kollegen Rafael u. Fra Giocondo von Verona (Bl. 37): eine Überfülle großer, kleiner und ganz kleiner Kuppeln, alle in Reihen ganz gleichgestellt. Ant. Corolianis Zeichnungen, welche hier in Betracht kommen, sind die Bl. 30 rechts und links — Längsschnitt Bl. 31, Fig. 2 dazu — Bl. 35, Fig. 4, Bl. 39, Fig. 5. Aus der ersten entstand durch Verkürzung der Grdr. des Domes von Carpi (zwischen Mantua und dem Po); 1514 beg. nach dem reduzierten Rafaelischen Plane durch Peruzzi: H. Semper; seit 1513, „dürfte von Peruzzi entworfen sein": Cic. S. 282.

177. 1) Interessant hierfür besonders der Einblick in seine Aufbauideen Bl. 21 (Pause Letarouillys in „Le Vatican et la Basilique de S. Pierre I"); zu vgl. Bl. 12 (schon Bl. 4 oberer Teil), Bl. 20, Fig. 4 u. 5, Bl. 22, Fig. 4 u. 5.

2) Weder in Vignolas — Ma.'s. Nachf. an St. Peter seit 1564 — Gesù (1568), noch in den nächstverwandten: Sta. Maria dei Monti von Giac. della Porta (1579) — seit 1573 Oberarch. der vatik. Kirche — u. S. Andrea della Valle van Carlo Maderna (nach 1594) — seit 1604 an St. Peter — dann den späteren Nachahmungen des Gesù wie Sta. Maria della Vittoria von Maderna (1605: Angeli), S. Ignazio von Domenichino (aus zwei Plänen, die P. Grassi vereinigte, 1626—85: Angeli p. 208), S. Giovanni in Laterano von Borromini (nach 1644: Angeli) sieht man den Sockelstreifen. Natürlich nicht in den verkleinerten genauen Nachbildungen von Bramantes erstem Plane: der Sta. Maria di Carignano in Genua von Galeazzo Alessi (1552: Burckhardt Gesch. S. 133) und dem Duomo nuovo in Brescia von Gio. Batt. Lantana (1604: Gurlitt Fig. 66, S. 151); nächststehend dazu S. Alessandro in Mailand (beg. 1604) v. Lor. Binago. — Abb.: a) s. o. Anm. 6 zu S. 161 u. N. Phot. Ges. Nr. 676; b) z. B. Wölfflin, Ren. u. Bar. S. 91 (n. Letarouilly, édif. de R. mod. II, 198, Grdr.); c) And. 4761; d) And. 156; e) And. 105, auch z. B. Escher, Bar. u. Klassic., Taf. IIb (N. Phot. Ges. 519; f) Grdr. bei Burckhardt, Gesch. S. 135, genauer bei Gurlitt S. 109, Fassade Al. 14932, Inneres Ciappei 223; g) Grdr. bei Gurlitt S. 151, Fassade Al. 14069; h) Grdr. bei Dohme im Jahrb. d. kgl. preuß. K-S. 324. — Borromini kommt in S. Giov. in Lat. dem „Motive" v. S. Andrea in Mantua am nächsten. Über die Art seines Zustandekommens s. die hochinteressante Studie von H. Egger i. d. „Beitr. z. K.-G., Fr. Wickhoff gew.", Wien 1903, S. 154. Eine beinahe genaue Nachbildung — nur mit Stichkappen — im Aufrisse zeigt Lübke in der Jesuitenk. S. Ignazio in Borgo S. Sepolcro (Gesch. II, 367, Fig. 864). — Auffälliger ist als das, daß die offenbar in viel engerem Zusammenhange mit Albertis Musterbau stehenden Gründungen der Jesuiten in Dtschld., wie St. Michael, als erste, in München, vielleicht von Sustris (1583); nach Gmelin (die St.-M.-K. in M., bayr. Bibl. Bd. 16, S. 16, 18, 22, 25f.) erfunden und beg. von Wendel Dietrich, voll. von Sustris; nach den neueren Forsch. von Braun (Kirchenb. d. dtsch. Jes. II, 73—86) nur von S.; ihre Kopie in Landshut zu St. Ignaz, nach Dehio (Hdb. d. dtsch. K.-denkm. III, 251) von Giov. Rambin, nach Braun richtiger von Joh. Holl (ebda. S. 98), voll. 1640; die Schutzengelk. in Eichstätt 1617, nach Dehio (a. a. O.) vielleicht von Joh. Albertaler, nach Braun (ebda. S. 150) von Jac. Kurrer; die Dreifaltigkeitskirche in Aschaffenburg, vielleicht auch in Nachahmung der ersten wahrscheinlich von P. Reinhard Ziegler angelegt (1619); und die Kirche der unbefleckten Empfängnis in Büren v. einem Architekten Roth (erst 1754 beg.), die sich genauer an Sta. Maria de' Monti anschließt, durchgehends jenes sehr sinnvolle Zierstück haben, das bei einer antiken Pilasterordnung, z. B. an Triumphbögen, immer wiederkehrt. — Abb.: a) (z. B. Baumeister, „Rokokokirchen Oberbayerns" 1907, Taf. I, a und b), vgl. v. Bezold und Riehl „Bau- u. Kunstdenkm. v. Bayern", I. Abt.: Oberb., Bd. II. Längsschn. bei Gmelin in „Dtsche. Ren.", Leipzig, Seemann, Lief. 155/7, Bl. 15/16; Braun II, Taf. I, d, Taf. II, a; — b) Braun, Taf. II, b. — c) Braun, Taf. V, a u. b.; — d) Braun, I. Teil, Taf. XI, b.; — e) Braun I, Taf. XIII, a—c u. Bild 22, S. 273.

178. 1) Eine Vorstellung davon kann man sich erleichtern aus v. Geymüllers Rekonstruktionsversuche Bl. 16 zus. mit Bl. 14, Bl. 1 u. Bl. 49, Fig. 2.

2) Vgl. Bl. 16 mit Bl. 1, Fig. 1 u. Bl. 5 die betr. Teile.

3) Voll. 1502 (beg. nach Angeli 1499, „eines seiner ersten Werke in Rom", p. 466). Burckhardt (Cic. 260) nimmt mit H. Semper eine ganze Anzahl anderer Bauwerke vor diesem in Rom an; ebenso v. Geymüller.

179. 1) Ein Fresco in der vatik. Bibliothek zeigt Ma.'s Idee des äußeren Bildes, And. Nr. 454, vgl. Cic. S. 265. Escher gibt es nach Letarouilly, „Le Vat. et la Bas. de S. Pierre" I, 23, Taf. XVIII a, aber im Vordergrunde zu kurz abgeschnitten. Der Grdr. in Burckhardts Gesch. (S. 128, Fig. 86) stimmt darin mit dem Fresco überein. Sehr interessant ist ein Vergleich dieses Fresco mit Berninis Projekt für die Chorseite von Sta. Maria Maggiore in Rom, das derselbe auf Taf. Vb gibt, nach Rossi, Studio III, 15, vgl. Angeli, p. 328 s.

2) In Betracht kommen Bl. 2, Fig. 12, 13; 11 Die Silbermedaille Caradossos auf Bramante selbst, seltenes Stück z. B. im Berliner u. im Münchner Münzkabinett; vgl. C. v. Fabriczy, „Medaillen der it. Ren.", Fig. 147, S. 83 (Monograph. des K.-Gew. IX).

180. 1) 1645—50. Die im Bilde verewigte Anekdote von Berninis Entsetzen über die Ausgeburt des kranken Geistes seines ungezähmt ehrgeizigen Rivalen u. früheren Schülers erzählt z. B. Angeli p. 15 Grdr. des ganzen Baues im Stiche von Joh. Jak. v. Sandrart Bl. 17. Nach Escher a. a. O. S. 139 soll auch sie mit Ausnahme der Türme von Rainaldi „intentioniert" sein.

181. 1) Cic. S. 269.

2) Ein sehr interessanter Stich desselben Sandrart zeigt in einem Längsschnitte von St. Peter auch die hinteren eingeführt. Ihr System ist das der Laterne auf der Hauptkuppel, welche beide Giac. della Porta u. Dom. Fontana 1588—90 vollendeten.

3) Vorgestellt ebenfalls auf einem Stiche von Joh. Jak. v. Sandrart, Nr. 1, beide aber ohne Helme. Es sind die von Maderna? Vgl. Letarouilly, „Le Vat. etc.", I, Pl. 32, Fig. 1.

4) Berninis Modell ist wiedergegeben z. B. bei Lübke-Semrau, Gesch. d. K. IV, Fig. 14 u. 15 nach Letarouilly, o. c. I, Pl. 32, 2.

5) Die oben angeführten Münzbilder, wonach der Aufbauversuch von v. Geymüller Bl. 16.

6) Ein bedeutender Beleg Bl. 31, Fig. 2 (A. da Sangallo) und dazu die Grundrisse Giul.'s da Sangallo Bl. 26, Fig, 1, Bl. 28, Fig. 3, Bl. 29.

182. 1) Das Holzmodell für den ganzen Bau, das 1546/47 angefertigt wurde, ist verloren; in einem Briefe Ma's an Herzog Cosimo erwähnt als Bürgschaft für die unverbrüchliche Wahrung seiner Planung, Br. vom 31. Mai 1557, Frey, Br. Ma.'s (Hort. del.), S. 242, vgl. den Br. an Lion. Buonarroti vom 1. Juli desselben Jahres und an denselben vom 13. Februar dess. J. a. a. O. S. 247 u. 238; vgl. Vasari (Förster) V, 357. Das Modell der Kuppel, das er auf äußerstes Drängen seiner Freunde 1558—61 herstellte, erhalten, vgl. Frey, Br. S. 238, Br. an Lion. vom 13. Febr. 1557; Vasari (F.) V, 392. Gurlitt schreibt die Überhöhung erst dem della Porta zu mit Letarouilly, „Le Vat. etc." I Pl. 24, Burckhardt (Cic. 266) bestreitet diese Meinung mit v. Geymüllers Zustimmung. Fertiggestellt wurde sie nur bis zum zweiten Schlußgesimse des Tambours (Schmarsow, Beitr. II, 125). Die Kurvenberechnung gibt Maertens, „Der optische Maßstab", Bonn 1877, Kap. 20, S. 70/71 u. Tab. IV; er meint, die Überhöhung habe Ma. eingeführt, um den „optischen Täuschungsschein" der Abflachung bei reiner

Halbkugelbildung für den Standpunkt, der einem Sehwinkel von 27° entspricht, zu korrigieren. Zu vgl. ist Adamy, „Architektonik", Hannover 1881, Bd. I, Kap. 5.

2) Dieser Kirchenbau zuerst in seiner Korrespondenz erwähnt in einem Briefe an Vasari v. 1. Aug. 1550 (a. a. O. S. 217): Ma. sucht den neuen Papst Julius III. (del Monte) zur Beförderung desselben zu gewinnen — Leo X. hatte die entstehende Kirche als solche der Florentiner Gemeinde privilegiert (vgl. Angeli 165) i. J. 1519. Vgl. Ma.'s ersten Brief an Herzog Cosimo in der Angelegenheit seiner Zeichnungen dafür vom 1. Nov. 1559 (a. a. O., S. 255). Er machte mehrere „Planskizzen" für die Bauvorsteher, deren nach aller Ansicht „in Wahrheit würdigste" dem Herzoge mit einem danach von Calcagni gefertigten Modelle vorgelegt und von diesem gutgeheißen wurde. Dazu Br. an denselben vom 5. März 1560, a. a. O., S. 256f. Es war wohl das nach dem reichsten der Entwürfe Ma.'s, das Burckhardt (Gesch., S. 113) als verloren bezeichnet; daher auch seine Zurückhaltung (ebda. S. 132) gegenüber dem Funde Letarouillys, der den schon angeführten Kupferstich Joach. von Sandrart's (in seinen „éd. de Rome moderne," texte, p. 541) wiederholt, die v. Geymüller (Ma. als Architekt) nicht teilt. In der Tat paßt zu diesem Modelle die Nachricht — die Burckhardt im Cic., S. 334 bringt — von dem Verluste von Ma.'s Fassadenplänen nicht: zu seiner äußersten Einfachheit und Gleichförmigkeit stimmt der völlige Mangel einer ausgezeichneten Fassade — Al. Galilei mußte sie infolgedessen 1734 neu erfinden — noch auch die Behauptung Burckhardts, der von Jac. Sansovino im Modelle angelegte u. 1521 begonnene Bau sei „erst später (1588) unter teilweiser Änderung des ursprünglichen Entwurfes" von Giacomo della Porta und Carlo Maderna vollendet worden (Cic. S. 295). Dieser, ein reiner Langhausbau, hat mit dem herangezogenen Modelle nichts zu tun. Hinwiederum war das Modell Sansovinos ebenfalls ein exakter Zentralbau auf dem Grundrisse des griech. Kreuzes laut Zeugnis von Vasari, V. di Jac. Sansovino (Förster) Bd. VI, S. 87f: „an jeder der 4 Seiten eine Tribuna und in der Mitte eine größere angebracht ...". Dazu dann aber: „... welche in allem 22 Ellen Länge einnahm." Heißt das nun nur: in einer Richtung: oder gab es doch eine besondere Längsrichtung? Vasari bringt nichts bei über das angenommene Modell Ma.'s. Z. vgl. (Förster) V, 370f und 408. Gsell-Fels („Rom und die Campagna," 1901, S. 867) gibt in seiner ausführlicheren Besprechung der Kirche wohl historisch, nicht aber typologisch den Aussagen Burckhardts eine gewichtige Bestätigung.

3) Vasari (Förster) VI, S. 87: „Sie sollte dem heiligen Johannes geweiht werden und durch Pracht, Größe, Kostenaufwand, Schmuck und Zeichnung die Kirchen aller anderen Nationen übertreffen."

4) S. Vasari (Heitz) VII, 1, S. 153, Anm.

183. 1) S. v. Geymüller, „Entwürfe", Bl. 2 Fig. 4. Man vgl. die berichtigte Wiedergabe bei Thiersch, Hdb. d. Arch. IV, 1, wonach sie Burckhardt in der Gesch. S. 100 reproduziert.

184. 1) Eine illustrierende vergleichende Zusammenstellung bei Durm, Hdb. II, 5 S. 465.

2) von Burckhardt im Cic. 328.

3) Diese in den „Entwürfen" Bl. 5; sonst Bl, 1, 13, 14.

4) Wie wir sie aus Bl. 13 entnehmen.

5) Auf jenem Bl. 1 reproduziert.

185. 1) s. Abb. bei Burckhardt, Gesch. Fig. 87 S. 129.

2) vgl. Thiersch im Hdb. der Arch. IV, 1 S. 71 f.

3) Ren. u. Bar., 3. Aufl. Taf. VII. u. Durm, Hdb. II, 5 S. 495. Fig. 490 u. S. 493. Fig. 487.

4) Burckhardt im Cic. S. 265.

186. 1) Diese sind dem Aufsatze auf der Laterne der Cappella Medicea in Florenz in der Grundform durchaus verwandt.

2) Vgl. Cic. S. 266; so auch Riegl, „Entstehung d. Bar.-k. in Rom," S. 85; Schmarsow, Beitr. II.; Vasari spricht nur von 2 Schalen: (Förster) V, 397. Durm gibt 3 an: Hdb. II, 5 S. 72 Fig. 69; ebenso Zschr. f. Bauw. 37 Bl. 46 Abb. I.; aber im Texte (S. 485 usw.) tritt er v. Geym. („Entw." S. 252 ff u. öfter) bei: schon Ma. hat nur 2 Schalen beabsichtigt.

187. 1) S. Querschnitt bei Burckhardt, Gesch. Fig. 147, S. 173 u. Grdr. Fig. 111 S. 146.

2) Dieses Fenster ist in dem Holzschn. bei Burckhardt falsch, bei Burger, Gesch. d. Flor. Grabm. — nach v. Geym. in der „Arch. d. Ren. in Tosc.", Bd. VIII Fig. 14 S. 11 — richtig wiedergegeben.

Drittes Kapitel.

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.
Schiller.

I.

Die Betrachtungen im vorigen Kapitel haben uns wie von selbst wieder vor Fragen geführt, die uns schon im Verlaufe des ersten erstanden; wir stellten sie aber damals noch zurück, nicht weil sie unbeantwortbar gewesen wären, sondern weil die Beantwortung an jener Stelle uns voreingenommen in die Überlegungen des zweiten Kapitels hineingeleitet haben würde. Diese haben nun mit demselben Ergebnisse abgeschlossen. So wird denn auch der an jener Stelle gewünschte Vergleich zwischen den beiden ersten Planungen für das Juliusgrabmal, der scheinbar durch äußere Bedingungen erzwungene Rückgang in ihnen, sowie die ganz entsprechende „Entwicklungsgeschichte" der Monumente in der Cappella Medici oder Sagrestia nuova wesentlich an Bitterkeit verlieren; an einer Bitterkeit, die ja die meisten Bewunderer von Michelangelos Genius gelegentlich einer ersten kurzen Übersicht dessen, was für uns da verloren gegangen ist, befällt. — Die Entscheidung mitzumachen, werden wir uns geradezu gezwungen sehen; denn für den Meister ist sie wie aus der Notwendigkeit künstlerischer — sagen wir es nur — Logik erfolgt. Wenn diese Entscheidung erst hier uns zugemutet wird, so bringt das für die ruhige Entwicklung unserer Überlegung über das Auftauchen, Ausbilden und bestimmte Formulieren der Probleme, die uns der Barock vorlegt, noch den Gewinn: wir werden für das, was uns aus der Ideenentfaltung im baukünstlerischen Bilden erstand, wertvolle Bestätigungen aus dem Schaffensgebiete der begünstigten Schwestern erlangen. Wir werden damit noch einmal nachdrücklichst darauf hin-

Notwendigkeit künstlerischer Logik.

gewiesen, daß nicht die Baukunst, als von Gewohnheit und Bedürfnis, Ritus oder weltlicher Repräsentationsforderung (denen die unfreie dienstbar wäre) genötigt, solche Um- oder Abkehr vollzieht, die zu den beobachteten Erscheinungen führt, sondern daß auch bei unbedingter Freiheit des Gestaltens von solchen unkünstlerischen Bestimmungen, wie man sie den beiden anderen zugesteht, der Zug und Drang des künstlerischen Gedankens in gleicher Richtung leitet.

Kunstwissenschaft und Einzelproblem.

Michelangelo wurde am Anfange einmal der Atlas des Barocks genannt. Diese doppelsinnige Bezeichnung erfolgte nicht nur einem scherzhaften Vergleiche mit jenem „unglückseligen Atlas" zuliebe, der „eine Welt voll Leiden tragen muß", sondern weil uns in jenen Anfängen der Annäherung an den verdächtigen Barock der Meister in der Tat als die Angel erschien, in der sich das schwergenagelte Tor hinter der hohen Kunst der „Hochrenaissance" schloß und sich öffnete für die wild nachdrängende „barocke Entartung". Das sind nun Wertungen, zu denen man auf dem Wege der typologischen und der rein historischen Beobachtungen, aber auch auf dem der rein ästhetischen Besinnung auf einmal geprägte Maximen leicht kommen kann, das eine Mal mit dem Scheine der Wahrung allergrößter Unpersönlichkeit, das andere Mal in der Überzeugung von der unumstößlichen Richtigkeit und Allgemeingültigkeit des scheidenden Urteils. Im ersten Falle wird die künstlerische Erscheinung wahrscheinlich zu gleichgültig dem übrigen Materiale der Kulturgeschichte eingeordnet oder nach seinen Einzelheiten abgeschätzt, im anderen zu leicht das, was man die künstlerische Logik nennen darf, vernachlässigt und allzu einseitig der Frage der Wirkung oder des Gefühlswertes nachgegangen. Die Kunstwissenschaft will und soll sich bescheidentlich stets dessen bewußt sein, womit sie es zu tun hat; sie soll sich, wie jede Wissenschaft, gewissenhaft an die Erscheinungsform halten, aus ihr ergründen, wie das Problem liegt, und daraus die Methode, nach der das einzelne Werk geschaffen ist, allenfalls die Methodik des einzelnen Meisters feststellen; alles ohne Rücksicht auf Anlehnungen, Entleihungen oder Berücksichtigung kulturhistorischer Zustände. Hiermit hat es die Künstler- und Weltgeschichte zu tun. Manchem großen Meister hat man schon mit Anwendung dieser Beobachtungsweisen schweres Unrecht zugefügt, indem man kostbares Eigentum streitig machte, indem man vor lauter Reminiszenzen sein Eignes nicht sah oder es

als Entlehnung herabwürdigte; oder gar sein Eigenstes in Zeit- und Volkscharakter auflöste. Der Kunstwissenschaft, die weniger mit gutem Gedächtnisse als mit klarer Rechenschaft arbeiten soll, soll eben vor allem an dem Herausstellen dieses Eigensten im Geschaffenen des Einzelnen gelegen sein, d. h. daran, daß sie entdecke, was er in diesem und in jedem anderen einzelnen Falle aus dem macht, womit wir nun einmal alle belastet sind und was wir doch gewiß nicht missen wollen als Menschen der Gemeinschaft.

Künstlerischer Charakter eines Einzelnen.

Aber schon jeder Versuch, die Methodik des einzelnen Meisters festzustellen, hat sich z. B. an vielen Forschungen über Michelangelos Leben und Werk bitter gerächt, und man kann Carl Justi nur froh und dankbar zustimmen, wenn er in seinem weit überschauenden Alterswerke mit dem ehrfurchterweckenden Motto[1]) in milde andeutender Ironie dergleichen vorwitzige Versuche abführt. Das sind Ergebnisse eines langen, langen Forscher- und Denkerlebens und eines Vielgewandten; und unsere Wissenschaft wird gut daran tun, wenn sie derlei so ganz nebenbei Bemerktes bei ihren Versuchen, eine Methodik für sich zu finden und zu festigen, zu Rate zieht. Sie darf sich überzeugt halten, daß sie der Arbeitsweise der Künstler ohne Geheimnissen und Hellsehen um so zuverlässiger nahe bleiben wird. Und ist es nun schon schwer, ja meist verwirrend, den „künstlerischen Charakter" eines Einzelnen festzustellen, wie viel mehr dann den einer Zeit, einer Folge von Zeiten und Geschlechtern und seine Eigentümlichkeiten zu bannen. Sahen wir schon im Vorigen einige der bedeutendsten Quattrocentisten an den Ideen interessiert, die gemeinhin als die spezifischen des Zeitraumes des „Niederganges" angesprochen werden, so wird es vielleicht mit unwilligem Staunen erfüllen, wenn jetzt dieser heiligtumstürmenden Schar auch solche Idole der künstlerischen Rechtschaffenheit wie selbst Rafael zugeschrieben werden müssen, ja sogar unter den Pfadfindern der neuen Kunst überhaupt schon Donatello und Ghiberti. Aber keiner zeigte dieses Wesen von Anfang an und durchgehends, nicht einmal Michelangelo; am ehesten noch Donatello, und der vielleicht deshalb, weil er noch mit einem Teile seiner Seele an der verfehmten Gotik, dem „barbarischen" Unwesen, hing. Barbarisch bedeutete für jene Neulateiner ja nicht mehr einfach nichtitalienisch, sondern, wie wir aus Vasaris und jenes Manettis Sprachgebrauch erfahren: abirrend von dem, was (künstlerisch) Rechtens ist.

Ich meine es dagegen so, daß er in seiner Entwicklungsphase soviel Bedürfnis und Mut zur Äußerung des schließlich noch Fehlenden, der sinnenden und fühlenden Seele, hatte, wie wir das bei Michelangelo im Laufe seiner so gewaltig vorwärtsdrängenden Jugendentwicklung so allbestimmend sich herausbilden sahen. Die Richtung im allgemeinen geht wohl bei beiden dahin auseinander, daß — wie schon oben kurz angedeutet — der eine dem Zuge des linken Rosses am Seelenwagen folgt, der andere dieses mehr durch die Überlegenheit des rechten in seinem Gespanne vom Ausbrechen zurückzuhalten weiß. Aber im Oeuvre jenes finden sich doch Stücke wie das Bronzerelief Madonna auf Wolken in Boston[1]), der Evangelist Marcus an der Nordseite von Orsanmichele[2]), die mächtige Sitzgestalt Johannes im Dome zu Florenz[3]) und der hl. Georg ebendort an Orsanmichele[4]). Das alles sind Werke aus der ersten Hälfte seines langen schaffens- und wandlungsreichen Lebens und fast mit jeder der angeführten Arbeiten des sog. Bahnbrechers der Renaissance kann man vergleichen und hat man solche des Beendigers dieser im Suchen und Finden so glücklichen Zeit in unmittelbaren „ursächlichen" Zusammenhang gebracht: Johannes Ev. mit dem Moses, Georg mit dem Gigante, die Shawsche Madonna mit der Madonna an der Treppe der Casa Buonarroti. Und doch liegen achtzig bis hundert Jahre je zwischen den Paaren! Verwandte „Naturen" also? Daß sie das nicht mehr waren wie volle reiche Künstler überhaupt, wurde für nötig gehalten vorher zu betonen. Schließlich sind das ja aber die Fragen, die wir gut und gerne der psychologisierenden Novellistik offen lassen dürfen, wie der philologisch-typologischen Orientierungsfreude[5]). Der Stolz der Wissenschaft soll jene sokratische Bescheidenheit sein, nur das Ihre zu tun, d. h. das zu behandeln, worauf es ankommt. Dem wird man aber, fürchte ich, mit solchen Vergleichen und Feststellung von Erinnerungen nicht um einen Schritt näher kommen.

Ideenbildung und Motiv.

Wenn man nämlich nicht die Stilfrage erschöpft glaubt mit Anlage einer Phraseologie. Läßt sich jener oben gewagte Versuch einer „Definition" von Stil halten, so nimmt die erste Stelle darin die Frage nach der Ideenbildung ein. Ist diese nun bei noch so weit durch Zeit und Raum getrennten Künstlern von ähnlicher tiefschöpfender und eindringlicher Energie, so werden sich auch nächstliegende ähnliche, verwandte, ja gleiche „Motive" in der Er-

findung einstellen und dann im Skizzenbuche nachgeschlagen oder in der Bildnererinnerung wiederbelebt werden zum Ausdrucke dessen, was da Ähnliches oder Gleiches aus dem Grundprobleme erschaut ist. Wird man Rafael für einen „Enkel der Natur“[1]), d. h. für einen Meister zweiter Hand halten, weil Gronau in jenen 16 Fällen mit kundigem Auge feststellte — natürlich nicht um Rafaels Schaffen in lauter Abhängigkeiten aufzulösen, um nicht zu sagen: zu zerpflücken! — daß der jugendlich unersättliche Provinzler in der Welt der jungsprossenden Florentiner Kunst, ganz wie es Leonardo fordert[2]), in redlichem Eifer immer mit offenem Skizzenbuche herumgewandert ist.

Tieferes Leben und reicherer Ausdruck.

Solche denkende Künstler, wie Donatello, Michelangelo, Leonardo sind nun aber der Überzeugung, daß sie nicht nur zur Aufgabe haben, die Erscheinung zu sehen und wiederzugeben, d. h. ihrerseits Phraseologien zu sammeln, sondern daß sie ihre Pflicht darein setzen sollen, die Erscheinung zu schaffen aus eingesehener tieferer Begründung — nicht nur „Motivierung“ — zur Darstellung der gefundenen Idee für Andere. Soll man nun solchen, wenn sie Tieferes schauen, umfassendere Zusammenhänge finden, es verargen und mit Schlagworten wie „Verwilderung und Willkür“ verunglimpfen, daß sie nun auch zum Ausdrucke all des Mächtigen und Gehaltreichen, das sie bewegt, vielmehr das sie in Geist und Gefühl bewegen, in der Idee zum Leben bringen, umfassendere Zurüstungen für notwendig halten, große und reiche Formen erfinden und in organischen Lebenszusammenhang setzen? In der Betrachtung michelangelesker Entfaltungen sind wir wohl zur Ablehnung solcher Ansinnen vorbereitet worden.

Das Formal-Kompositorische u. das „Agogische“.

Was besagt nun ein solches Urteil wie dieses: Verwilderung und Willkür? Besagt es überhaupt etwas, d. h. ist es methodisch-kritisch abgefaßt und darum so verwertbar? Ist schließlich ein für kunstwissenschaftliche Untersuchungen so besonders fruchtbares Gebiet, wie das des sog. Barockstiles, mit einem solchen einfach ablehnenden Ausdrucke für gesperrt anzusehen? oder kann auch der Reichtum dieses „Stiles“ an Problemstellungen in einer Definition durch „Masse und Bewegung“ auf seine genügende Formel gebracht sein? Sie hat allerdings den doppelten Vorteil verblüffender Einfachheit und physikalischen Anscheines. Unter diesen vier Ausdrücken ist aber „Verwilderung“ eine historisch-technische Wertbestimmung und es kommt

bei ihrer Aufstellung genau darauf an, auf welchem Standpunkte der Überschau man sich festgesetzt hat, ob und wie man ihn methodisch-kritisch begründen kann, oder welchem sog. ästhetischen Glaubensbekenntnis man sich angeschlossen hat. Da steht es nun zu befürchten, daß man der Wissenschaft vom reinen Gefühl einen geringen Dienst mit solcher Glaubenstreue erweise. Vielleicht hat man gerade um ihrer willen sie der Erziehung der Genießenden zum Formalismus und des Beschützens dieses dreisten Todfeindes jeder künstlerischen Kraftentfaltung geziehen. Es wird noch in Erinnerung sein, daß auch ich im eigensten wissenschaftlichen Interesse für den Versuch, die Abgrenzung der kunstwissenschaftlichen Methode zu finden und ihr Gebiet zuverlässig zu sichern, vorschlug und vertrat, man solle sich in der Kunstbetrachtung darauf beschränken, einzig das Formal-Kompositionelle im Urteile synthetisch nachzubilden, aber das in der musikwissenschaftlichen Literatur längst unterschiedlich als das „Agogische" bezeichnete Urelement des künstlerischen Erzeugnisses mit Freude und Liebe anzunehmen.

Kunstwissenschaft u. Ästhetik. Das „reine Gefühl".

Ist aber dieser Versuch der Kompetenzentrennung richtig aufgefaßt, so wird man wohl nicht von ihm eine Entseelung des Kunststudiums, wie man sie von dem „Formalismus" der älteren Kunstübung befürchtete, voraussehen. In der Tat ist es auch nicht an dem: unsere Definition von „Stil" schützt uns davor, indem sie das Verhältnis ansetzt zwischen „Ideenbildung" und „Formen der reinen Anschauung" (und „Material"). In ihrem vollen Inhalte genommen, entspricht diese Formel ziemlich genau dem Umfange dieses Gebietes der „Kunstwissenschaft" und nur im letzten Gliede sprechen schon die Forderungen deutlich hinein, die sie an die historisch-philologische Behandlung ihres Beobachtungsgegenstandes stellen muß. Die Wissenschaft des reinen Gefühles, die methodische Ästhetik, soll es dagegen lediglich und durchweg zur Aufgabe haben, daß sie — kritisch — unterscheide zwischen den Arten der Gefühle und ihrer Anregung: den sinnlichen Reiz vom ethischen Streben, vom religiösen Drange „das reine ästhetische Bewußtsein" im Entfaltungs- und Mitteilungsbedürfnisse des Künstlers wie des Aufnehmenden. Aus dieser kritischen Arbeit soll das Gefühl (der Ästhetik) als „reines" hervorgehen. Aber dieses also gereinigte Gefühl soll wohl imstande sein, eben vermöge dieser Befreiung von den Verblendungen, die religiöse Voreinge-

nommenheit, „psychologische Wahrheitstreue“ und „Gesinnungstüchtigkeit“ in seine Äußerungen hineinpflanzen, klaren Auges die Notwendigkeit in den Wandlungen, Steigerungen, Vermehrungen und in der Bewegtheit der Ausdrucksformen zu verfolgen. Und ich kann nicht glauben, daß das Bedürfnis wie die Aufgabe dieses „reinen“ Gefühles befriedigt und erschöpft sei mit dem Auffinden und der Lust der einfachen „reinen“ Verhältnisse, welche jene „edle Einfalt und stille Größe“ ausmachen in dem vom Klassizismus als einzige Richtschnur in Glauben und Leben des Kunstschaffens und -anschauens neuentdeckten „Griechentume“ oder der „Antike“.

Wohl hat Winckelmann zu verschiedenen Zeiten der Entwicklung in seiner Kunstanschauung und Ideenbildung sehr verschieden über Michelangelos Kunst gedacht und geschrieben. In seiner Erstlingsschrift in Dresden schätzt er ihn als „den vielleicht einzigen“ ein, „von dem man sagen könnte, daß er das Altertum erreichte“[1]), er nennt ihn „diesen Phidias neuerer Zeiten und den größten nach den Griechen“[2]), und bringt die merkwürdig mißverstandene Mitteilung Vasaris über eine gewissermaßen „geometrische Berechnung“ des Inhaltes seiner Figuren bei, die bald näher zu betrachten sein wird; sie scheint ihm unerläßlich für die genaue Übertragung richtiger Verhältnisse vom Modell auf den Marmor, und ein besseres Mittel zur Sicherung als das Augenmaß. Auch diese vergleichsweise Einschätzung wird uns noch einmal zu einem Vergleiche zwischen Formalismus und Formalismus nötigen. In der in Italien abgefaßten, aus dem persönlichen Verkehr mit den Kunstwerken — sozusagen — entstandenen „Geschichte der Kunst“ wandelt sich allmählich seine theoretische Gesinnung zu größerer Abgeschlossenheit und Genauigkeit und das spiegelt sich sofort in seiner Meinung von Michelangelos Verdienst: die historisch-technische Wertung gewinnt die Oberhand über die kunstwissenschaftlich-ästhetische Urteilsbildung. Historisch erkennt er das Bemühen der „hetrurischen“ Künstler „über die steifen und unbeweglichen Bildungen (der Ägypter) herauszukommen“ an. „Da aber die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und als auf richtige strenge Regeln gebauet, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß: so wurde die Zeichnung .... bedeutend aber hart, und vielmals übertrieben, wie sich an hetrurischen Werken zeigt, auf eben

Michelangelo in Winckelmanns Urteil

die Art, wie sich die Bildhauerei in neueren Zeiten durch den berühmten Michael Angelo verbessert hat . . ."[1]). Weiterhin aber stellt er Michelangelo schon unter die Manieristen und zwar mit Berufung auf eben jenes oben beigebrachte Wort Aretinos in Dolces Dialog[2]). Ja, wenn man jene Stelle vorher, mit den früher aus Vasaris Mantegnabiographie und aus dem Leben des Uccello angeführten zusammenbringen und auf diese Quattrocentisten beziehen sollte! Aber auf den Schöpfer der Statuen in S. Lorenzo!

Das Urteilbilden im unmittelbaren Verkehr mit den Werken.

Interessant für diesen Zusammenhang hier bleibt nur in jenem Ausspruch Winckelmanns, daß er die „Wissenschaftlichkeit" als die Vorbereiterin der „Schönheit", und zwar als die unerläßliche, fordert und einsetzt. Und das gemahnt so stark an die Ansätze, die aus Albertis Kunstschriften vorgeführt wurden, und an ebensolche, die sich in des anderen allumfassenden, denkenden Künstlers Aufzeichnungen aus jenen des Suchens und Findens frohen Zeiten der Renaissance in Leonardos Buche von der Malerei erhalten haben[3]), daß ich auch deshalb den ganzen Satz aus der „Geschichte der Kunst" vorbringen zu sollen meinte, weil er ihrem Verfasser als eine der „reiferen Früchte in dem Schoße der Altertümer erwachsen" ist. Und mehr deshalb, als weil er dann dieser Wissenschaftlichkeit bei Michelangelo es Schuld gibt, daß sowohl seine „Zeichnung übertrieben" als auch er zum „Manieristen" wurde, oder daß er ihm wohl gar den ikonographisch unverzeihlichen Fehler aufmutzt, daß er seinem Moses Strümpfe angezogen habe[4]). Denn damit, daß diese reifere Frucht ihm in dem Schoße der Altertümer erwachsen sei, meint eben Winckelmann, daß diese Klärung ihm aus dem unmittelbaren und genauen Verkehre mit den Kunstwerken des Altertums erstanden sei. Das wird aber die für die kunstwissenschaftliche Betrachtung gegebene Art des Studiums sein: sich ohne Umschweife dem Erzeugnisse der Kunst gegenüberstellen, ihm sein Geheimnis abfragen, die ganze Ökonomie des Schaffenden aus ihm herausfinden, wie der Künstler aus der „Natur".

Der Formalismus der „Idea" und Michelangelos „Wildheit".

Wenn später Winckelmann so weit kommt, den Figuren der Sagrestia nuova die „Gratie" völlig abzusprechen — einen Grundbegriff seiner wie der Ästhetik Albertis —, ja den „eigentümlichen Charakter ihres Geschlechtes" und damit jeden, und dafür das „gesuchte Wissen in den scharf angezeigten Umrissen", die „übelverstandene Zierlich-

keit, Übertreibung und Gewaltsamkeit"[1]) verantwortlich macht, so sieht man hier schon deutlich den Widerspruch jenes Neugriechentumes der Empirezeit gegen die Bildungen der „Verfallszeit" sich äußern. Man sieht aber auch, in welche Überspannung im Anwenden seiner Überzeugungen dieser neue Formalismus der „Idea"[2]) im Vergleiche zu jenem der Renaissancekünstler gedrängt wurde, und wie gewalttätig das Entfalten des reinen Gefühls damit beschränkt wird. Denn Winckelmann selbst muß weiterhin Michelangelo nichts Geringeres als „Wildheit" vorwerfen! Mögen wir nun auf den ersten Blick uns gegen eine solche Ausnützung des Wortes verwahren mit dem Hinweise darauf, daß hier nichts anderes als eine sinnverwirrende Übersetzung des uns aus dem Vorhergehenden geläufigen italienischen Ausdruckes „terribilità" für das innerste Wesen von Michelangelos künstlerischer wie menschlicher Geistesverfassung anzumerken sei; wenn wir an der Stelle in der „Geschichte" etwas zurückgehen, so können wir uns darüber belehren, daß diese Übertragung genau aus der theoretischen Entwicklung herausgebildet ist. Der größte Teil der Künstler unserer Zeiten hat „nicht Viel mit Wenigem, sondern Wenig mit Viel angedeutet". Das ist für Winckelmann „das Tadelhafte in dem Ausdrucke bei ihnen". „Die Lehre der Ruhe und Stille in Entwerfung der Bilder ist dem jungen Zeichner widersinnig". „Diese Kenntnisse und Betrachtungen über die Aktion sind bei denen, welche anfangen, Werke der Kunst zu untersuchen, in gewisser Masse nötiger zu achten, als selbst die Begriffe der Schönheit, weil jene begreiflicher, auch für diejenigen faßlicher sind, die die Empfindung des Schönen nicht in hohem Grade haben"[3]). Er wählt die besten und berühmtesten Stücke „der Neueren" zum Vergleiche selbst mit Mittelgut des Altertums aus, und da kommt Michelangelo mit Guglielmo della Porta, Duquesnoy, gen. Fiammingo, Bernini und Algardi in eine Sammlung. Michelangelo aber ist es, der „die Brücke zu dem verderbten Geschmacke auch in der Bildhauerei angeleget und gebauet"; des soll man zum Zeichen nehmen das Relief mit Apollo und Marsyas[4]) und seine Modelle[5]): das erste „ist das Gegenteil von allem guten Geschmacke", die anderen „offenbaren seinen Geist am deutlichsten und es zeiget sich überall dessen Wildheit."

Aus diesen letzten Gedankenäußerungen des Meisters der deutschen Kunstgeschichte[6]) ist nun von besonderem Werte zu sehen, wie

Schönheit und Bewegung.

Winckelmann das Verhältnis von „Schönheit“ und „Bewegung“ entwickelt. Sollte das wirklich ein Rangverhältnis der Begabung, vielleicht auch der Entwicklung des Künstlergeistes sein? Oder sollte gar es so anzusehen sein, daß die künstlerische Entdeckung der Bewegung von der Idee der Schönheit nicht mitumfaßt werden könne? Ja, daß sie im Arbeitsgebiete der Kunst, wenigstens der bildenden, gar keine oder nur eine sehr einzuengende Statt habe? Man darf nicht übersehen, welche begeisterten Worte und Einsichten der Verehrung die Betrachtung des Laokoon demselben Winckelmann entlockte; er ist ihm, was er den alten Künstlern war: „des Polyklet Regel, eine vollkommene Regel der Kunst“[1]). Im Zusammenhange mit der letzten Anführung weist er sogar ausdrücklich auf dieses sein Verhältnis zu jenem antiken Bildwerke hin[2]). Der Laokoon war es ja aber gerade, der den Kreis der Zeitgenossen seiner Wiederentdeckung in solch jubelndes Erstaunen und Entzücken versetzte, und mitten unter ihnen Michelangelo[3]). Es ist eine ganz unbefangene Würdigung der tiefen Inhaltlichkeit der Darstellung, so unbefangen wie bei Goethe, ein feines Begreifen des Übermaßes von Leiden, wie des sich aufbäumenden Schmerzes. Aber gerade darum findet er in der Gruppe der drei fruchtlos mit ihrem gottgesandten Verhängnis Ringenden die reifste und vollkommenste Bestätigung seiner Hypothese von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ in den Werken der Griechen, gerade an der Übermacht des erhöhten Menschen über die aufwühlenden Mächte, die er darin fand, orientiert er seine Idee. Burckhardt gibt dazu die bedeutungsvolle Anmerkung: „Die Mäßigung im Jammer hat keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.“ Und die Richtung dieser Worte gegen Lessings scharfsichtige kunstwissenschaftliche Auslegung liegt klar zutage.

Lessings fruchtbares Moment. Lessing aber ist es geglückt in seinem „kritischen“ Geiste die Idee zu entdecken, mittels welcher der eroberungsfreudige Künstler seinem Werke das zueignen kann, dessen er zur Bereicherung seines Ausdrucksvermögens so dringlich bedarf. Der deutsche Kritiker und Theoretiker der Literatur, der nie die Grenzen des gelobten Landes der bildenden Künste, Italien, überschritt und nur selten Gelegenheit hatte, dem leibhaftigen Kunstwerke gegenüberzutreten, fand in dem Werke der drei alexandrinischen Bildner die tiefste innerliche Erregung, die in einer die ganze Gruppenbildung durchwallenden, ja sie erst

bedingenden Bewegung herausdrängt. Was er vor Augen hatte[1]), war stärkste intensive und extensive Bewegung und, um ihr die Berechtigung auch im Ideenkreise der Schönheitsformalisten zu sichern, gab er ihr das Gesetz der Haltbarkeit, der Ruhe in der Bewegung: er verwies nur dem Künstler die Benutzung des transitorischen Momentes und forderte nur indirekt auf zur Benutzung des sog. „fruchtbaren“ Momentes. Das ist aber das Moment von weitester Dauer der Wirkung, weil es befreit ist von dem Schweben und Schwinden des „Momentanen“, des Zufälligen. Und darin erkannten wir, zumal an Leonardos und Michelangelos künstlerischen Absichten, die Richtung auf das Monumentale[2]).

Leonardo u. die Plastik; ihr Bastard: das Relief.

Es muß hier daran erinnert werden, was Contur von dem Vorhaben Michelangelos berichtet, ein Buch über die Stellungen und Bewegungen des Menschen zu schreiben, wovon früher gesprochen wurde; das sollte eine Verbesserung oder Vervollkommnung von Dürers Buch werden, welches nur von der Formen- und Proportionenlehre handelte. Deshalb wurde es in dem römischen Kreise Michelangelos ähnlich gering geachtet, wie diese ganze beschränkte Kunsttheorie von dem umfassenden Problematiker der Malerei in dem einen der späteren Kunstzentren von Oberitalien, von Leonardo da Vinci. Trotzdem er erklärt, daß er „sich nicht minder in der Skulptur betätige und sie in gleichem Maße ausübe“[3]) wie die Malerei, trotzdem er in seiner florentinischen Jugend- und Lehrzeit Gelegenheit genug gehabt hatte, die eifrigen Bemühungen eines Antonio del Pollajuolo z. B., eines Luca della Robbia und Donatello um Erreichung größter Bewegtheit in Gruppe und Einzelfigur für die Plastik zu studieren, ist Leonardo nur allzu bereit, in dem „Wettstreite der Malerei mit der Bildhauerei“ dahin zu entscheiden, daß die Bildhauerei „geringeren Geistes ist, als die Malerei, und daß ihr viele Stücke aus der Natur abgehen“[4]). Zwar nicht die Bewegtheit ist es, die der enthusiastische Lobredner der Malerei als Kunst den Werken der Plastik abspricht. Aber daß er, der Bildhauer, besonders in der Rund- oder Freiplastik „genug hat an den einfachen Maßen der Glieder und an der Natur der Stellungen“[5]), das macht für seine Wertschätzung das Erzeugnis der Rundskulptur schon zu einem handwerksmäßigen. Denn „damit ist sie zu Ende und zeigt dem Auge, was da ist, wie es ist“, d. h. ihre Leistung ist einfach Nachahmung, es gehört dazu keine oder

nur wenig „Wissenschaft". Und Leonardo ist so weit entfernt davon, der Verteidigung des Bildhauers aus der an ihn gestellten Forderung der vielen anmutigen Ansichten Raum zu geben, wozu er „viele Umrisse" gestalten und solche „durch das Ineinandergreifen der Ausladungen und Einbiegungen" zu gewinnen suchen müsse[1]), daß er sogar kurzweg das Basrelief für die übergeordnete Kunstart erklärt, weil es eben „weit mehr Überlegung und Aufmerksamkeit in Anspruch nehme als die Rundskulptur". Die verweisende Bemerkung des eigentlichen Bildhauers: „das Basrelief sei eine Art von Malerei"[2]), läßt er uneingeschränkt gelten, denn gerade daher leitet er ja seine vergleichsweise Wertung: „es nähert sich an Größe der Spekulation einigermaßen der Malerei.[3]) Das, was dem Relief den Vorzug der Annäherung an die Werke der Malerei einträgt, ist in Leonardos Augen, daß „sie der (Linear-) Perspektive wenigstens teilhaftig ist", d. h. der genauen Berechnung der Komposition auf Augenpunkt und Distanz; und das bedeutet: ihre Festlegung in einem Bildraume. Dann aber verwirft er die also Erhöhte wieder völlig, indem er sie ebenfalls — wie jene Bedenken äußernden Bildhauer — als ein „Mischding zwischen Malerei und Skulptur" bezeichnet.

II.

Definitionen des Barockstiles. In diesem Wettstreite ist für unsere Verhandlung über das Wesen des sog. Barock fast jedes Wort von weitreichender Bedeutung. Bekannt ist, zu Genüge, daß er der „malerische Stil" im umfassendsten Sinne genannt wird. Aber ebenso, daß das keineswegs in rühmender Absicht geschieht. Denn in der Tat, wo sollte diese wohl zu suchen sein, wenn man von „malerischer Unordnung", „malerischer Freiheit", „malerischer Bewegtheit", „malerischer Willkür" spricht? Und das nicht allein unter Laien und Ästheten, sondern sogar unter berufensten Fachmännern und Stilistikern! Strzygowski gebraucht alle jene Bezeichnungen da, wo er „die Anfänge des Barock bei Rafael und Correggio" aufweisen will. Aber in eine Eigentümlichkeit vermag — oder mag? — auch er, der, nebenbei bemerkt, sich unter die Bahnbrecher einer neueren gemäßigteren Anschauung von diesem Stiefkinde der Kunstgeschichte zählt, das Wesen der Entwicklungsperiode nicht zu induzieren: Rafael gewinnt erst unter dem Einflusse von Fra Bartolommeo della Porta etwa die Vollendung des „malerischen

Stiles“ in der Stanza d' Eliodoro[1]), dann verfällt er — unter Michelangelos Einflusse — der „plastischen Manier“. Schmarsow glaubt die ganze Periode — nach Burckhardts Vorgange — in zwei Teile zerspalten zu müssen: hier kommt erst die den Tendenzen der Freiskulptur nachgehende, soweit die Sphäre von Michelangelos machtvoller Kunsterscheinung reicht, dann folgt die spezifisch „malerische“ für die Bilderscheinung interessierte Phase der Stilgestaltung. Für den Kunstwissenschaftler, der sich Rechenschaft zu geben versucht über Wesen und Bedeutung der Kunst und ihrer Ausdrucksweisen, von Alberti und Leonardo an, muß es verblüffend sein, ja recht schmerzlich sogar, wenn er in solchen Abhandlungen, wie der Strzygowskischen, liest, daß die Leichtfertigkeit, wenigstens Gesetzlosigkeit so einer Ausdrucksweise halb zur Entschuldigung, halb zur Erklärung für das gesamte Wirken eines weiten Zeitraumes der Kunstgeschichte hergenommen wird, dessen Erscheinungen nicht restlos eingehen unter die bisher gefundenen Maximen der Kunsterzeugung. Es muß ihm schon unbillig erscheinen, daß einer Kunstweise, und wäre gerade sie noch so vorzüglich berufen zum Vorzaubern des „schönen Scheines“, jene „Größe der Spekulation“ abgesprochen wird, die Leonardo und vor ihm Alberti für sie in Anspruch nahmen, an ihr entdeckten, als zu ihrem Wesen gehörig. Denn Willkür ist Verneinung von Gesetzlichkeit, wie Bewegung der Gegensatz von Ruhe. Und diese Verneinung soll nun auch auf die beiden anderen Kunstäußerungen angewandt werden; dazu man ihre Tendenzen selbst umdeuten muß. Indem Wölfflin das Bedenkliche auch in diesem ersten Bestandteile der Erklärung seines Meisters über das Wesen des Barock erkannte — dem allein haltbaren für eine ästhetische Würdigung von wissenschaftlicher Gerechtigkeit — suchte und fand er jene scheinbar reinliche Gesetzesformel für die „malerische Willkür“ in der künstlerischen Erscheinung „Masse und Bewegung“. Er begann seine Orientierung bei der Architektur in dem klaren Verständnis für die Vorbildlichkeit ihrer Erscheinungsformen für den Geist der Zeit, und er kam leider nicht weiter zu Skulptur und Malerei.

„Masse und Bewegung“.

Kam ihm aus der Betrachtung dieses Kunstzweiges mit seiner stark hervortretenden materialen Bedingtheit und seiner „Substantialität“ etwa zuerst diese gewichtige Betonung von „Masse“, so hält es gewiß nicht schwer in der Übertragung auf die beiden anderen Kunstzweige

die Beobachtung ähnlicher Erscheinungsweise durchzuführen. Ich frage aber noch einmal: besagt überhaupt etwas und was besagt diese mit naturwissenschaftlicher Gebärde vorgetragene Formel? Hat sie einen ergründenden Wert für das Urteilbilden über das barocke Kunstwerk? Es ist wahr, eine jede Wissenschaft als solche hat sich zuerst an die Zerlegung der Erscheinung zu halten. Und das ist das Bestechende, ja zunächst Überzeugende an Wölfflins Ansatz, er hat den Charakter des Resultates saubersten Induktion an der Stirn. Aber dem genaueren Zusehen kann es nicht verborgen bleiben: da ist erstens etwas so Äußerliches angemerkt, daß der Weg weit wäre von da bis zum Kunstwerke zu gelangen und sein Wesen zu erfassen. Und zweitens ist etwas festgestellt, nämlich doch wohl zwei (künstlerische) Ausdrucksmittel. Von denen ist aber das eine ungenau gefaßt, wenn man an Gestaltungen von solcher Leichtigkeit und Auflösung der kompakten Massen wie Berninis Daphnegruppe und Kathedra-Ensemble und die geplanten Türme von St. Peters Fassade, oder wie Borrominis St.-Ivo-Bau, die Türme von Sta. Agnese in Circo agonale und seinen Bau von S. Carlo alle quattro fontane, oder gar Guarinis S. Lorenzo in Turin und die Capp. del Smo. Sudario hinter dem Domchore ebenda denkt. Die zweite ist gar nicht etwas die barocke Kunstweise ausdrücklich Charakterisierendes. Erinnern wir uns doch des im vorigen Kapitel über die Bewegungslehre von Alberti Zusammengestellten (aus dem Buche von der Malerei) und dessen, was uns im ersten Kapitel der Betrachtung der Werke der Pollajuolo, Verrocchio, Filippino Lippi, Botticelli und Signorelli klar wurde.

Die Problematik der Bewegung.

Für Alberti, der noch keinen Wettstreit der Künste kennt, war die Entwicklung der neuen Problematik in der Bewegung ein bedeutendes Unternehmen. Er setzte sie in das Buch von der Malerei ein, weil dieses seine erste kunsttheoretische Schrift war; in der späteren „Statuarik“ brauchte er sich dann nicht zu wiederholen. Aber man darf wohl fortführend vermuten, daß jene Darlegung ihm für den über die Bedürfnisse der Malerei Nachdenkenden von besonderem Belang erscheinen mußte, da auch ihm, nach der späteren Prägung Leonardos, „die Malerei die Mutter der Perspektive“ sein muß, und die Kompositionsaufgabe der Vereinigung der acht Bewegungsarten in der Bildfläche nur mittels genauer Kenntnis und Übung in der Perspektive zu lösen war. Daß Michelangelo das Problem so erfaßte,

wurde aufgezeigt. Und aus seinem Lösungsversuche ist ferner leicht zu ersehen, wie sich die Aufgabe für den Bildhauer von Berufung komplizierte, und in welcher Richtung etwa seine Verbesserung der Theorie von den Bewegungen gegenüber der des Malerzeichners Dürer gegangen sein würde, und wie er die Bestimmungen seines Landsmannes Alberti, die ebenfalls auf echt florentinisch im wesentlich zeichnerischen Interesse gehalten sind, für die plastische Verwertung vervollkommnet oder umgebildet hätte.

„Haltung" in der Bewegung und Bewegung als Ausdruck

Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß er auf seinem Wege zu ähnlichen Bestimmungen wie Lessing geführt worden wäre über die Form und Bedingung der „Haltung" in der Bewegung. Und ebenso zweifellos erscheint mir, daß er auf keinen Fall auf die Auffassung der Bewegung als Ausdrucksform verfallen sein würde, die Wölfflin entnahm aus der Beobachtung an den Bauwerken. In jenen Zeiten echt platonisch-realistischen Denkens war man auch am Kunstwerke und seinen Problemen zu sehr methodisch-sachlich interessiert, als daß man seine Zuflucht zu psychologistischen Erklärungsversuchen genommen hätte, um ungewohnter Kompositionsverfahren Herr zu werden. Wenn wir jener orgiastischen Schilderungen gedenken, die von barocken Bauwerken gegeben worden sind, von dem Ringen ihrer Teile gegeneinander, so kann man darin deutlich und unzweideutig genug das Wirken der Selbsteinmischung, mit methodologischem Anschein „Einfühlungstheorie" genannt, beobachten, nicht wird man darin die Entdeckung von Prinzipien, d. h. der Ideenbildung in der Barockschöpfung suchen dürfen. Jenes ist aber die Geburtsstätte des Begriffes der Bewegung in der besprochenen Bestimmung Wölfflins, sie wird also demselben Bedenken von exakt wissenschaftlicher Seite unterliegen. Und wie sehr jene Künstler auf die „wissenschaftliche" Begründung ihrer Aufgaben aus waren, das sehen wir am bestimmtesten ausgedrückt wieder von Leonardo in der Überschrift der ersten Nummer seines Traktates: „Ob die Malerei Wissenschaft ist oder nicht". Am Schlusse dieses Faszikels über der letzten Nummer[1]) steht auch das Wort, das als Motto über das erste Kapitel dieser Abhandlung gesetzt wurde. Und im Texte von Nr. 9[2]) steht zu lesen, daß „die Malerei Philosophie" sei, weil „sie von der Bewegung der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Stellungen; und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung"; die prote philosophia des Aristoteles.

Das Auge u. das Raumgebilde. Allerdings hat der universale Geist Leonardos, der sich für alle Formen wissenschaftlichen Lebens und alle Arten psychischen Erlebens in ganz moderner Weise gleichermaßen interessierte, auch die andere Art der Auffassung von Bewegung nicht unbeachtet gelassen, die eben die Unterlage der Einfühlungstheorie bildet, die physiologisch-optische. Aber er, der Maler, d. h. der „Flächenkünstler", weiß genau genug die vorbereitenden Erfahrungen und ihre Übertragung in die künstlerische Kompositionseinheit zu unterscheiden, die ersten wissenschaftlich zu analysieren, bei der letzten nach ihrer ästhetischen Wirkung zu fragen und diese zu bestimmen. Wert und Stellung im Bilde bleiben doch immer ausschlaggebend für das wissenschaftlich Beobachtete. Ich möchte hier noch einmal aufs schärfste zusammenfassen: gerade dieses scheint in der modernen psychologistischen Kunsttheorie so sehr zu Bedenken anregend, daß die Leistungen des Auges da gar so einfach als die des Tastorganes, was es ja nach entwicklungsgeschichtlicher Bestimmung zweifellos ist, genommen werden. Und, um uns wieder an den Schöpfungen unserer Meisterin der Einfachheit und Deutlichkeit in den Bestimmungen und Bedingungen, der Baukunst, zu orientieren: zwar die Begrenzungen des Raumes, seine Schranken und deren Formen wird der Einfühlende abtastend bestimmen können, sei es im Abschreiten oder im gleitenden Blicke, nie aber das Raumgebilde selbst. Dafür gibt es ja kein Sichvergewissern, kein Anhalten an wirklichen Linien und Körpern für den Blick; da ist alles leer, unwirklich, illusionär. Und doch konnten wir schließlich feststellen, daß den Italienern — wie den gotischen Barbaren — Raumgestalten das Wesentliche in der Baukunst war. Um schließlich doch dieses künstlerische Ausdrucksmittel unter die unnachsichtig sinnliche Theorie zu meistern, kam man sich mit so phantastischen Vorstellungen — in man möchte sagen studentischem Jargon — wie „Seelenachse" für Höhenentwicklungen im Zentralkuppelbau, zuhilfe; und Große der Kunstforschung haben sich tief in solche Spekulationen versenkt. Hier tritt in der Tat die Mystik in die ruhigen Überlegungen des ästhetischen Nachdenkens ein, die es immer in die Gefahr des Versenkens in die Metaphysik bringt. Äußerlich für jene Art der Auseinandersetzung mit dem Architekturwerke bezeichnend ist ja gerade, wie die bauliche Schöpfung im Barock-„Stile" lediglich durch das Stürmen und Drängen in den Gliedern der Umfassungen oder Abschlüsse charakterisiert ist.

Versuchen wir nun einmal die Anwendung des hier Festgestellten auf die Werke der am meisten wirklichkeitsgetreuen Kunst — wir erinnern uns, daß die Bildhauerei deshalb bei Leonardo am tiefsten in der Achtung stand — so sehen wir folgendes ein: Die psychologische Kunstbetrachtung würde allerdings einem plastischen Werke gegenüber zu der Forderung berechtigt sein, es müsse sich von allen Seiten abtasten lassen, damit man den Eindruck der allseitig umfassenden Form vollständig erhalte. Aus demselben Grunde wie dort in der Architekturästhetik vermöge der Einfühlungstheorie das Individuum zum Brennpunkte des „künstlerischen" Interesses an der Raumgestaltung eingesetzt wurde, weil es ja in seinem Körper alle Raumrichtungen so glücklich vereint — aus demselben Grunde kann man im jetzt vorliegenden Falle die allseitige Ausbildung des Individuums der Plastik — in der Einzelfigur, wie in der Gruppe — fordern als Grundbedingung für die Möglichkeit, sich ganz selbst darin zu genießen. In dieser Herleitung kann man einen höchst unbesonnenen Angriff auf den Widerspruch des in aller kunsttheoretischen Literatur vielgewandten C. Justi[1]) gegen die Zulässigkeit des Relief-„Stiles" in der Rundplastik erblicken. Das ist aber keineswegs die Absicht gewesen. Ebenso wie sich C. Justi in den Betrachtungen der „neuen Beiträge" auch im Angesichte jener theoretischen Absage vom Jahre 1900 berechtigt weiß von der Betonung einer Ansichtsseite in Michelangelos Skulpturwerken frei zu sprechen, so müssen auch wir uns dazu verstehen, einen Unterschied — und darin einmal einen methodischen Wertunterschied — anzuerkennen, darauf abzielend, daß es nicht auf dasselbe herauskommt, ob man eine oder gar mehrere Figuren geschickt auf das Zusammenpassen mehrerer, acht oder unendlich vieler Umrisse anlegt, oder ob aus der Möglichkeit des Zusammenpassens, „Zusammenschauens" in eine Bildeinheit, „in eine Idee" eine Seite, „Ansicht", als alles Notwendige dazu bietend, entwickelt ist. Darüber brauchen die übrigen Bestandteile der vollen Rundung keineswegs als unnötig vernachlässigt zu werden, zu verkümmern, wie es ja auch in der Natur nur beim dauernd einseitig ausgebildeten Individuum vorkommt. Aber es ist uns nicht unerläßlich notwendig, daß wir sie Stück für Stück sehen: wir ergänzen sie uns von selbst. Und dazu hilft uns noch rein physiologisch-optisch die Erscheinung des „stereoskopischen Sehens". Wobei diese Erscheinung keineswegs als Grund-

Rundplastik und Bildgestaltung.

stütze der ganzen hier vorgetragenen Auffassung vom Verhältnisse von Rundplastik und Bildgestaltung angesehen werden darf. Den entscheidenden Rückhalt sehe ich vielmehr in einer Bestimmung der Idee der Illusion, die weiterhin zu entwickeln sein wird.

Vasaris Darstellung vom Eingehen in den Block.

Wir haben aber noch andre gewichtige Förderungen dafür in Mitteilungen und Werken. Vasari, der als Architekt Schüler Michelangelos und in allem theoretischen Denken über Kunst ein ebenso überzeugter Jünger des Meisters wie Condivi war, zeigt sich, wohl in seiner Antwort auf Varchis Umfrage[1]), so begeistert für die Vorzüglichkeit der Malkunst, daß er in unserer Frage als nicht unvoreingenommen genug abgelehnt werden könnte. Und seine Beweisführungen berühren sich so oft mit Leonardos „Wettstreit“ und erinnern so stark an ihn, daß man hier kaum von einer ausführlichen Kenntnis wenigstens dieser Teile der Aufzeichnungen aus der Feder des großen älteren Kunsttheoretikers bei dem jüngeren Kunstgenossen absehen mag. In seinen Erläuterungen über Erzeugnisse und Technik der einzelnen Künste, die er den Lebensbeschreibungen der damit Beschäftigten vorausschickt, legt er nur ganz sachlich gleichmütig dar, was Sache der einen, was der andern ist. In den Mitteilungen über die Skulptur empfiehlt er nun folgendes Verfahren für das Übertragen der Erfindung vom Modell in den Marmor. Zum Vergrößern der Modelle im Marmor in gleichen Verhältnissen soll man an dem Blocke, dem „Werkstücke“, ein Winkelmaß anbringen, einen Schenkel in der Fußebene der Figur, den andern aufgerichtet, „und dieser halte immer die Bestimmtheit der Ebene fest, und ebenso der vorgenannte“. Ein ebensolches Winkelmaß soll am Modell angebracht werden, so daß man danach die Maße am Modelle nehmen könne, „wie weit die Beine ausladen und die Arme: und mit diesen Maßen treibt man die Figur (in den Block) hinein, indem man jene vom Modelle auf den Marmor überträgt, derart, daß, wenn man den Marmor und das Modell in Verhältnissen mißt, man allmählich vom Marmor wegnimmt und die Gestalt ganz langsam aus dem Blocke heraustritt, in der Weise, als ob man sie aus einem Wasserbehälter herausnähme, ganz gleich und aufrecht, eine Figur von Wachs, daß man nämlich zuerst den Leib und den Kopf und die Kniee, und wenn man sie ganz allmählich aufzöge und sie sich enthülle, man dann die Rundung von ihr sehen würde bis jenseits der frontalen Halbierungs-

ebene und zuletzt die Rundung der anderen (hinteren) Hälfte". Die Wichtigkeit der Stelle für die ganze Diskussion des Stiles der Rundplastik erforderte ihre vollständige Wiedergabe. Winckelmann bringt eine Parallelstelle bei, um daraus das Verfahren des Michelangelo herzuleiten, das er auch für die griechischen Vorbilder aller Plastik in Anspruch nehmen möchte[1]). Adolf Hildebrand hat sie als Zielpunkt seiner ausgezeichneten Deduktion in ganz kantischem Geiste eingesetzt, und Schmarsow bekämpft diese mit Bezugnahme auf Vasaris Ausführung im Interesse der Rundskulptur.

„Il fermo del piano".

An unserer Stelle ist das Rationellere an der Methode — der technichen vielleicht nur — des Bildhauers hervorgekehrt, und hätte Winckelmann sich dieser bedient, statt der aus dem Leben des Michelangelo, so hätte der Versuch C. Justis — auch noch in den „neuen Beiträgen" — die daran geknüpften Folgerungen, die ich uns auch nicht ersparen kann, abzuführen, anders, ich muß es wagen auszusprechen: gründlicher ausfallen müssen. In jener Winckelmannschen ist der Vergleich, den Vasari an dieser ersten deutlichst als solchen einführt und festhält, für die eigentliche Erklärung genommen. Das ist hier vermieden, indem ganz untadelhafte mathematisch-trigonometrische Tiefenmeßvorrichtungen angelegt werden. Was soll aber dieser Tiefenmaßstab, auf dem immer vergleichs- und verhältnisweise vom kleinen Modelle aus das Fortschreiten der Meißelarbeit vorausbestimmt werden kann, für feste Punkte haben? „Il fermo del piano (tenga sempre)". Soll das nicht die Visierlinie für das in der jeweiligen „Bildebene" Stehenbleibende sein, wie es die Ausführung des Vergleiches nahe legt? Eine feste Grundebene kann nicht gemeint sein, von der aus gleichmäßige Hervorragungen berechnet würden mit dem Schieber auf dem Fußebenenschenkel, das würde das Verfahren bei der Rundskulptur schon zu sehr dem des ausgrabenden Reliefs gleichgemacht haben, wie es allerdings schon seit Donatello wieder in dem Gedankenkreise der Florentiner heimisch geworden war. Höchstens könnte man noch an die Feststellung einer Frontalebene denken, die den Körper in zwei annähernd gleiche Teile zerlegt. Auf sie würde aus der Betonung dieses Haltepunktes im Herausheben der Statue zu schließen möglich sein und sie würde dem abweisenden Ausspruche Leonardos entsprechen: es handle sich gar nicht für den Bildhauer um das Zusammenfügen von unendlich vielen

Ansichten[1]), sondern jede Figur zerfalle eben in zwei Teile, einen vorderen und einen hinteren. Aber das würde doch schließlich nur eine Vereinbarung sein und das Verfahren doch nicht von dem Verdachte der Richtung aufs Relief befreien.

Die zweite Darstellung in der Winckelmannschen Verwertung.

Bleiben wir also bei der ersten Erklärung des fermo del piano, zumal auf sie noch nachdrücklicher die Vorstellung des Herganges hindrängt, wie sie die von Winckelmann benutzte Stelle wiedergibt. Denn da soll schichtweise das Wasser aus dem Behälter ablaufen gelassen und so gemessen und auf Entsprechung verglichen werden mit dem Blocke unter Bearbeitung durch Anlegen des Richtscheites: „So war dieses eine Art geometrischer Berechnung des Inhaltes (von Block und Kasten nämlich) und er erhielt den Beweis, daß er richtig verfahren war"[2]). Das ist Winckelmanns Auslegung der Stelle, in der aber nichts dergleichen steht, und die seines Erachtens darum von der Undeutlichkeit in Vasaris Begriffe von der Manier seines Freundes oder von der Nachlässigkeit seiner Erzählung zeugt. Tatsächlich bringt sie nichts anderes als die vorher gegebene, nur in einer Form, welche die Beschränkung ihres Wertes auf den des Vergleichs etwas mehr im Undeutlichen läßt. Für uns neu und wichtig an dieser „Erzählung" ist nur die anschließende Auskunft Vasaris, daß „man in dieser Weise mit dem Meißel die Figuren aus den Marmorblöcken herausheben (cavare) müsse ....", und daß „man diese Manier von Michelangelo beobachtet sieht in den vier skizzierten Gefangenen, die (der Neffe Lionardo S. Exzellenz schenkte und welche) diese als Vorbilder für seine Akademiker aufgestellt haben will"[3]). Von Winckelmanns Bemerkungen dazu aber ist wichtig — eben wegen ihrer Richtigkeit — zum Widerlegen des Verdachtes, als ob schon hier der Rundskulptur geflissentlich die technische Methode des Reliefstils aufgezwungen werden solle, die, daß „dieser Weg nicht verhindere, dem Modelle alle möglichen Lagen zu geben"[4]). Der Archäologe sieht also wirklich den Wert nur als einen technischen an und setzt ihn in die Ermöglichung einer genauesten Überwachung des Fortganges der eigenen Arbeit beim Übertragen vom Modelle in den Stein.

Modell und Übertragung.

Wird aber auch uns diese beschränkte Anwendung der wichtigen Stelle genügen? Ich fürchte, sowenig wie Adolf Hildebrand. Zunächst muß hervorgehoben werden, daß an beiden Stellen und von

beiden Gewährsmännern gesprochen wird vom Vergrößern kleiner Wachs- oder Terracottamodelle: Keineswegs ist also das vermittelnde Vorhandensein von gleichgroßen Modellen notwendig für die Bewährung des Verfahrens, nicht einmal, wenn man von dem Vollnehmen des Vergleiches ausgeht. Es kann also wohl auch nicht eben jemand auf die Ansicht kommen, dann müsse man schon eine — berechtigte — Arbeitsteilung zugestehen, und es sei nicht einzusehen, weshalb gerade Michelangelo auf die Umständlichkeit dieses Verfahrens geraten sei, der eigenwillig geniale Künstler, der so schroff alle Förderung und Hilfe bei der Verwirklichung seiner mächtigen Phantasiegeschöpfe ablehnte, und wie gerade er, der Hochgemute, sich so rücksichtslos an die „rein mechanische" Wiederholung des für ihn schon Erledigten habe fesseln können. Nein, das allerdings nicht, aber es ist ja geradezu zu behaupten, daß es sich da in keinem Falle um „reines mechanisches" Wiederholen, um gedankenloses Kopieren handelt, was ein Schüler oder Handlanger freilich ebensogut, vielleicht getreulicher ausführen könnte. Sondern in jedem Falle der Vorbereitung eines Werkes in einem Modelle wird ein gewissenhaftes „Übertragen" aus einer Methode in eine andere nötig sein, wie aus einer Sprache in die andere bei der „Übersetzung". Wobei man aber noch gar nicht sagen kann, daß die eine Sprache Marmor, die andere Bronze oder Ton sei. Das heißt, in der „bildenden" Kunst, besonders in der Bildhauerei, liegt das Problem des „Übertragens" anders, ist es verwickelter, hier tritt der „Materialstil", Aufmerksamkeit fordernd, ein in die Überlegung. Da wird sich der Überlegende und überlegene Meister manches vorbehalten bei Anlage des Modells für die spätere „endgültige Ausführung". Also, daß da für den noch so beschäftigten, noch so schwer von Riesenplänen bedrängten und genial produzierenden Künstler nie von einer stumpfsinnigen Wiederholung die Rede sein wird. Und ist etwas so stark empfunden eines Meisters „Metier", wie die Bildhauerei Michelangelos, so wird beiderlei Schaffen dem immer neue Probleme Sehenden gleichen Genuß bei gleicher Anspannung bereiten. Was daraus wurde, wenn der Meister den vertrauenswürdigsten Schülern die „Ausführung" nach seinem Modell überließ, das sahen wir im ersten Kapitel an den zwei Sitzfiguren oben am jetzigen Juliusgrabmale und an den „Flüssen" in Tribolos Abgüssen in Bronze.

Also etwa Unterscheidung von „Plastik“ u. Bildhauerei?

Dieses alles sieht wie eine Abschweifung aus und wie eine sehr langatmige. Das ist es aber gar nicht, denn es soll damit nichts weniger gesagt sein als: das Geschäft des Plastikers ist keineswegs im eigentlichen erledigt — wie auch schon behauptet worden ist — nachdem er das Modell aus den bildsamen Stoffen des Wachses, des Tones oder des Lehmes mit Scherwolle vermischt auf das Gerüst aus Draht oder Latten aufgetragen hat, mag ihn das beständige Umkreisen dieses Gestelles dabei auch selbst vor dem Bevorzugen einer Seite in der Ausführung bewahren. Deshalb aber — sagt man — habe man sich in dieser Phase der künstlerischen Arbeit zu orientieren über das Wesen der plastischen Arbeit und des Künstlers An- und Absichten über sie, vielleicht bis zu einer „stilistischen“ Scheidung zwischen der Kunst der „Plastik“ und der Bildhauerei. Wohl ein sonderbares Unternehmen, aber verständlich bei dem übergroßen Gewicht, das man in der Nachfolge Gottfried Sempers dem Stoffe im Stilbilden zumißt und der daraus zu folgernden geringen Meinung von der Illusionsfähigkeit beim Künstler. Ich fürchte, daß man da doch etwas zu weit geht, in der Ausdehnung der Vorstellung vom Handwerksmeister auf den Künstler von Berufung. Wir wollen uns hier einmal ruhig den Verdacht des Einschmuggelns mystischer Zusammenhänge gefallen lassen. Es soll ja nur betont werden, daß doch noch immer nicht in dem privilegierten Rechte, wohl aber in der Fähigkeit der Konstituierung einer monumentalen Kunstidee und des Festhaltens an ihr der Wert und das Wesen des Künstlers zu erkennen sei, das geschieht aber kraft der unbeirrbaren Illusion. Solche äußerst scharfsinnige, aber ebenso tüftelige Unterscheidung der Kunstzweige lag sogar den von Varchi befragten Renaissancemeistern fern. Wohl sieht Leonardo die Werke der Robbia als plastische Gemälde an, aber nur weil auch sie im Reichtume von Farben und Tönung prangen, also auch den letzten und wichtigsten Faktor, der die Malerei über die Bildhauerei erhebt, mit in ihre Rechnung ziehen, die Licht- und Luftperspektive; nicht etwa weil sie auch das Wesen ihres technischen Verfahrens im Zusetzen offenbaren statt im Wegnehmen. Dieses letzte wird in den Beweisführungen der angegriffenen Bildhauer immer als das auszeichnend Schwierige an ihrer Arbeitsweise vorgeführt. Und bei Vasari werden beide Arten bildhauerischer Betätigung, unter dem Titel „Skulptur“

vereinigt, besprochen, die Tonbildnerei und die Marmorhauerei. Und auch für das Werk der letzten fordert er Zusammenstimmen aller Ansichten, d. h. allseitige sorgfältige Ausbildung[1]).

Aber gleichzeitig stellt er eine andere Forderung, die von durchschlagender Bedeutung für unsere Diskussion ist. Er beobachte das Verhältnis der Wirkung von Vollplastiken — wie von Reliefs — inbezug auf den Stand des Beschauers und auf ihren. Bei nahem Stande des Betrachtenden und Sicht von unten soll man die Figuren länger machen, da man mit der Verkürzung rechnen muß, welche die Gestalt wieder in die richtigen Maße bringt. Für weiten Abstand zwischen Beschauer und Bildwerk und hohen Stand des letzten muß alles „durch Einfachheit in geringem Aufwande wirken und den Scharfsinn (des Schöpfers) offenbaren". Endlich „müssen" — auch aus dem Grunde, daß „man die Sorgfalt der letzten Vollendung aus der Ferne nicht sieht", sondern nur die Schönheit der Anordnung im Großen, der Hauptextremitäten, — „etwas hochstehende Figuren stark mit dem Bohrer behandelt sein (traforate gagliarde), damit Marmor wie Bronze an der Luft Dunkelheit annehmen und darum von ferne (in der Ausführung) vollendet erscheinen, in der Nähe man aber sieht, daß sie nur roh bearbeitet sind". Diese Mitteilungen zeugen dafür, daß Vasari ganz gewiß recht deutliche Begriffe von der Manier seines Freundes hatte. Wir erinnern uns der erwähnten Genauigkeit in der scheinbar rein technischen Ausführung der Werke bei Michelangelo: er wollte, daß auch das Feinste der sorgfältig überlegten Komposition richtig und klar zur Erscheinung komme, die für ihren Standort berechnete Geltung gewinne. Diese letzten Auseinandersetzungen über die Forderungen an den Scharfsinn des Künstlers verstärken also jedenfalls das Vertrauen zu der Richtigkeit und der michelangelesken Inspiration für jene früher vorgeführten. Da sie aber alle auf die Folgerungen gehen, die der scharfsinnige Meister aus der Setzung eines festen Verhältnisses zwischen seinem Werke und dem Beschauer zu ziehen genötigt ist, so können wir wohl eine Berechtigung daraus lesen, wenn auch nur eine indirekte, zu unserer Annahme, daß in jenen „Erzählungen" an eine solche bestimmte Beziehung gedacht ist, unter deren Berücksichtigung jene Ausführungsvorschriften gefunden wurden.

Beziehung zwischen Werk und Beschauer.

III.

Das Gesetz des Phänomens.

Um uns nun klar darüber zu werden, welcher Art diese Beziehung ist, werden wir gut tun, die Werke des Urhebers dieser technischen Theorien bei Vasari einmal darauf durchzusehen, ob und welche Einstellung sie vom Beschauer fordern. Von den „wirklichen“ Reliefs wird dabei abzusehen sein, wie reich besonders Michelangelos Jugend auch gerade an solchen Werken gewesen ist. Es wird eine Nebenfrage zunächst sein, die vielleicht auch noch die wichtigere werden kann, was noch von den übrigen Schöpfungen als im „Reliefstile“ gedacht hinzuzurechnen sei. Natürlich aber werden für unsere Übersicht die unfertig gebliebenen Stücke besonders bedeutungsvoll sein, da sie nur noch einen Einblick in die Arbeitsweise des scultore terribile gewähren, die oft aufklärend für die Stilbildung des Künstlers im höheren Sinne sein kann und sich zeigen wird. Ich habe nicht den Mut von einem Gesetze der Stilbildung zu sprechen, was an dieser Stelle der klaren Gegensätzlichkeit zuliebe wohl sehr auf der Zunge läge und in solchem Falle sehr beliebt ist. Die Möglichkeit der Wesensgesetze der Phänomenalisten zu diskutieren ist nicht dieses Ortes, so sehr sie dem Bemühen und Suchen der Kunst-W i s s e n s c h a f t wünschenswert und gelegen kommen möchte. Wenn auch Aristoteles mehr im Widerspruche als zur Fortbildung von Platons Systeme sich noch so sehr um sie bemüht, wie gewiß auch Plotin die logische Berechtigung des Erfordernisses jener Fortbildung der Ideengesetzlichkeit anerkennt, das Schicksal der aristotelischen Eidologie in der Wissenschaft muß zunächst noch nachdenklich stimmen gegenüber dieser halbpsychologischen Erneuerung der Erkenntnis des Individuums.

Problematische Stücke aus Michelangelos Werk. 1. Der Matthaeus.

Gleich das erste solche Abbozzo, das uns der 28 jährige Michelangelo hinterließ, der Matthaeus, von dessen äußeren Umständen schon im ersten Kapitel Bericht gegeben wurde[1]), gibt uns die Probleme der Arbeitsweise und der Ideenbildung in schwierigster Verquickung. C. Justi hat sie uns in seiner kurzen, sicheren und doch so völligen Weise besonders schön auseinandergelegt[2]). Und die Wiedergabe des mitten in der Verwandlung stecken gebliebenen Deukalionswesens in L. Justis Geschichte der Kunst ist besonders wohl abgewogen in Licht- und Schattengehalt, fast nach dem umgekehrten Rezepte Vasaris scharfsinnig ausgebildet, so daß wir in der

Nähe aufs deutlichste bis ins Kleinste hinein den Zustand der „bozzata“ studieren können[1]). Schon zu ihrer Beschreibung fügt Vasari in der Biographie hinzu: „Die nur so aus dem Rohen herausgearbeitete Statue zeigt ihre Vollendung und lehrt die Bildhauer, in welcher Weise man die Figuren aus dem Marmor herausarbeitet, ohne daß sie verstümmelt werden, und damit man mit Überlegung immer gewinnen (vorwärtskommen) kann, Marmor abhebend (von dem Marmor wegnehmend), und man immer etwas habe, worauf man sich zurückziehen könne, und irgendetwas . . . verändern . . . wie das so vorkommt, wenn's nötig wird“[2]). Ein Zusatz zu diesem methodologischen Urteile, den Passigli zuerst macht, aus der Feder eines gewissen Vigenero, der mit Michelangelo in Rom bekannt war und ihn arbeiten sah, rühmt die rein handwerkliche Sicherheit in eben jenem Abheben des Marmors, das auch nicht um einen Millimeter zuviel stehen ließ, worauf er sich hätte zurückziehen oder mit dessen Hilfe er hätte ändern können[3]). Sollten diese beiden Gewährsmänner in einen so schroffen Widerspruch auseinandergehen? Das Zeitverhältnis zwischen beiden Äußerungen tut wenig zur Sache: Vasari spricht ja von späteren römischen Arbeiten ebenso. Es ist an etwas anderem: im letzten ist von der unfehlbaren technischen Meisterschaft die Rede in der Führung der Werkzeuge; das ist das eine, das andere aber ist das langsam bedächtige Vorgehen, die Ökonomie der Anwendung dieser Meisterschaft, eine Besonnenheit, durch die er sich allen möglichen Zufälligkeiten während der Arbeit, z. B. plötzlich zum Vorschein kommenden Rissen im Material, überlegen zeigt, ein etwas an Künstlerschaft, das Leonardo als selbstverständliche Forderung nennt[4]). Und, darf man sagen, ein Zeugnis von der Freiheit der Wahl zwischen den Möglichkeiten für den Künstler trotz aller Modelle. Später, in schweren Jahren, ging der Meisterbildhauer allerdings schonungslos bis zur Preisgabe und Vernichtung des ärgerlichen Stückes vor, aber nur wenn sich die Schäden so häuften, daß sie unüberwindlich schienen, oder wenn er sich selbst eines groben Ungeschickes zu zeihen hatte[5]).

Der „Stil“ des Matthaeus.

Der Matthaeus sollte vor einen Pfeiler in Sta. Maria del Fiore zu stehen kommen. Da und an den elf anderen waren die Apostel in Fresco von Bicci di Lorenzo, einem Nachkommen der Giottoschule, gemalt, zu ihrem Ersatze war der große Statuenauftrag an Michel-

angelo bestimmt[1]). Aus dieser Bestimmung ergab sich erstens eine genaue Abmessung der Breite, zweitens eine gewisse Beschränkung; die Höhe der Blöcke war im Kontrakte auf $4^1/_2$ Ellen festgesetzt. Waren sie nicht mehr in gotisch-romanischer Weise als „Säulenheilige" geplant, so sollten sie doch zu ebener Erde oder auf einem Sockel vor den Pfeilern der Kirche stehen. Dieser Aufgabe wird die Komposition Michelangelos in fast vollkommener Weise gerecht: zusammengeschlossen, als ob sie mit dem Raume in einer Nische auskommen müßte, mit festgefügter Front, als ob sie wirklich nach früherem Steinmetzenbrauche der französisch-deutschen romanisch-gotischen Periode aus dem Werkstücke im Verbande des Bauteiles herausgeschält würde[2]). Und sie noch weiter in den Grund zurückzudrängen, dazu dient vortrefflich die hohe Stufe, von der der Berufene eben herabtritt, zur Nachfolge Christi — nach Justis sehr ansprechender Deutung — für das Auge bei entsprechendem Abstande. Das Moment des halbbewußten Innewerdens der unsinnlichen Botschaft ist auch hier wieder die vollgültige Erklärung für die äußerste Verschränkung des Körpers, des Contrapostes, des Gleichzeitigen von halbzögerndem Verharren und halbaufgenommenem Handeln und Tun, die erste fast leidenschaftliche Entfaltung der neuen Geist-Leib-Gestaltung. Dem Kunsttheoretiker, der sich um das Verständnis dieser als des tiefsten Wesens der Statuarik bemüht, wird es vor diesem Abbozzo immer schmerzlich zum Bewußtsein kommen, was mit dem Aufgeben dieses Auftrages seiner Forschung verloren gegangen ist. Der professor eloquentiae der Florentiner Universität, Niccolini, hat dem in geschmeidigen Worten Ausdruck gegeben in dem Epitaph für den Chor der Zwölfe, das er dem Sockel des Matthaeus bei seiner öffentlichen Aufstellung 1831 einschrieb. — Von der Sicherheit der Meisterhand, die Michelangelo beim Herausholen des „Gigante" noch kurz vorher in jenen selben Jahren (zwischen 1503 und 1505) aus seiner „Säule", dem angehauenen Blocke, bewies, war schon die Rede. Für ihn ist wenigstens ein Modell mit Sicherheit anzuführen[3]).

„Malerische" Plastik und „plastische" Malerei.

Es scheint so, als ob Springer, weil er den Matthaeus nicht kannte oder vernachlässigte, auf die Überschätzung des Einflusses, den die Arbeit in der sixtinischen Capelle auf Michelangelos weiteres Schaffen in der anschließenden römischen Periode gewonnen habe, geraten sei. Aus ihr hat er dann ein auffälliges Vordrängen „malerischer" Gepflogen-

heiten, malerischer „Freiheit“ wenn nicht in den bildhauerischen Konzeptionen, so doch in den Zumutungen an die Meißelarbeit gefolgert. Eine solche Berufung auf die „andere Art“ wäre meines Erachtens überflüssig gewesen, wenn der Matthaeus berücksichtigt worden wäre. Es werden da Eigenarten dieses Werkes und gerade solche, die hier angesprochen wurden, als bedeutungsvolle Erfüllung des michelangelesken Strebens überhaupt, als solche malerische Qualitäten und als über Gewohnheit und Befugnis der Plastik hinausliegend vorgerückt: der Contrapost, die Bewegung von innen heraus. Bezogen wird diese Abwägung natürlich wieder auf die in Werken der Griechen aufgestellte plastische Normalidee. Als ob es der Plastik nun ein für allemal versagt sei, sich über die Schönheit und den Reichtum des „Gewächses“ heraus zu wagen. Ihm fällt aber nicht nur sozusagen die „Oberflächengestaltung“ des ganzen Werkes auf, er bemerkt auch den Unterschied in der Oberflächenbehandlung im einzelnen, „das Studium“ der einzelnen Muskellagen und -lagerungen, und sieht auch darin das Nachwirken der Malertechnik. Sollte aber hier nicht vielleicht ein Anschluß zur Sprache kommen an vorher Betrachtetes aus der früheren florentinischen und überhaupt italienischen Vergangenheit von Plastik und Malerei? Pomponius Gauricus, der Theoretiker jener, beanstandete solche Bildungen bei Donatello; Mantegna wurde ihretwegen von Squarcione gescholten; Leonardo, der Theoretiker dieser, der Malerei, suchte nach einem Schwarz, noch tiefer als alle bekannten, um die Wellenberge und -täler der Körperoberfläche noch anschaulicher herausmodellieren zu können. Ja, derselbe Maler schreibt sogar vor, ein solcher „solle sich später im Abzeichnen guter runderhabener Dinge üben, mit Hilfe der Regeln, die wir für das Zeichnen nach Relief geben werden“[1]). Man könnte also vielleicht eher behaupten, die Art der florentinischen Maler sei mit auffälligen Ausnahmen eine „plastische“ gewesen als umgekehrt ihre Plastik eine „malerische“.

2. Die Sklaven des Juliusgrabmales.

Jedoch davon später mehr. Jetzt drängen sich zunächst — trotzdem auch die Louvresklaven vielleicht erst 1513 entstanden sind — die Bildwerke und Kompositionsgedanken des Juliusgrabmales heran mit ähnlich gestellten Problemen, wie die am Matthäus zunächst aufgenommenen. Über Ideenbildung und die Geschichte der Verwicklungen — ob wir von Entwicklungsgeschichte sprechen dürfen, soll hier erst

entschieden werden — die diesem Plane und ihrem Künstler beschieden waren, ist oben gesprochen und berichtet worden[1]): daß es in drei großartigen und wirkungsvollen Veränderungen aus einer gewaltigen Moles, einem Freibau, ein dem alten Typus des Wandnischengrabes kongeniales Gebilde wurde. Der jetzige Zustand der Verkümmerung fällt für diese Darstellung außer Betracht. Die Aufbauidee des ersten Planes brachte für seine „schmückenden" (?) Bestandteile ähnliche bildnerische Bedingungen hervor, wie für die Apostel für Sta. Maria del Fiore: stehende Figuren vor Pilastern, hier in der trefflichen Motivierung aus der vereinigenden Idee heraus enger mit diesen verbunden durch zwingende oder tragende Bande[2]). Und wie auch das ganze Werk immer fester und fester dem Architekturteile verbunden und der Aufbau niedriger wird, so bleiben doch die bildhauerischen Belebungen der Pilaster, die das Sockelgeschoß abstützen. Nur ihre Zahl wird verringert, je mehr das Ganze den Zentralanlagecharakter verliert (18 bzw. 24, 12 bzw. 18, 8 bzw. 12). Das sind aber noch sozusagen neutrale Gebilde an dem Unterbaue des eigentlichen Grabgehäuses mit dem Sarkophage des Papstes — oder dieses Hauptbestandteiles allein —, umringt von den Vorbildern seines Lebens und Handelns. Sie konnten, ja sie mußten wohl gar kompositionell so richtungslos bleiben, wie jene Pilaster und Nischen durch alle Abwandlungen des Planes hindurch. Nur diese zeigen eine bestimmt geprägte Vorder- d. h. Ansichtsseite, auffälligerweise auf dem Zeichnungsblatte in Oxford[3]) mehr Zusammenschluß im Sinne des Blocks, der „Säule" nach geologischem Sprachgebrauche, als in den begonnenen Ausführungen, den Louvre-„Sklaven" und den endlich aus ihren „Tropfstein"-Umhüllungen befreiten Abbozzi des Giardino Boboli[4]). Die Beschränkung in der zweiten Dimension scheint ihm noch vor der Ausführung zu wenig im richtigen Verhältnisse zu der mächtigen Breite des ganzen Unterbaues und der Hintergrund bildenden Fläche des Pilasters gestanden zu haben, die schließlich verwendeten Blöcke scheinen viel breiter und flacher gewesen zu sein.

3. Das Problem der einheitlichen Gestaltung des Oberstockes.

Im oberen Stockwerke mußte aber, wie schon früher angemerkt, eine Entscheidung in der Komposition nach einer Ansichtsseite eintreten, da eben hier erstmals eine Über- und Unterordnung der figuralen Bestandteile — an Stelle der „rein formal" ganz gleich-

förmig als Dekorationsstücke behandelten „Sklaven" und „Viktorien" am Unterbaue — im Sinne einer einheitlichen Darstellung beabsichtigt war. Mag nun wirklich oben auf der erhöhten Aedicula der Tote — noch einmal — knieend zwischen zwei Engeln, vorgestellt sein, oder auf der von den zwei innerlichst an ihrer Tätigkeit beteiligten Gestalten getragenen Bahre, er ist ja doch die Gestalt im Mittelpunkte des Interesses an diesem Grabmal oder „Gedächtnisse". Und er war es für seine Zeit, für sich selbst und die Vollstrecker seines Testamentes noch mehr als für uns, die wir doch mehr den ewigen Kunstgedanken eines Michelangelo als den kurzlebigen Umwälzern eines Bröckleins Territorialgeschichte nachdenken. Wir dürfen uns von der heutigen Entsetzung durch die überwältigende Sitzfigur nicht beirren lassen, die ja ursprünglich nur einer der Beiwohnenden bei des Papstes Erhöhung nach dem Tode sein sollte. Da kam also die künstlerische Frage auf: wie die Hauptfigur ausreichend zum Vorherrschen im Bilde des Ganzen zu bringen sei, und zwar eindeutig im „Organismus" des freistehenden dreidimensionalen Gebildes. Die Maler hatten es leicht mit diesem Probleme, Piero dei Franceschi und Pinturicchio und die Venezianer[1]). Für sie war die einfachste Form der künstlerischen Zusammenfassung für den Beschauer gegeben: die Gegenüberstellung von Anbetendem, mit dem oder den Präsentierenden, und Angebetetem auf der Wandfläche, wie wir Nordländer es von unseren Flügelaltären her ja sehr gewohnt sind. Das bindende Gegenüber fehlte hier allerdings, keine Besprechung des Werkes im ersten Planzustande gibt Veranlassung an so etwas zu denken. Aber das wäre auch für den Plastiker verhängnisvoll geworden; und wie sehr, das können wir im Vergleiche mit dem Grabmale des Moritz von Sachsen in Freiberg uns klar machen[2]), wenn wir noch einen Augenblick an der Vorstellung Burckhardts von diesem oberen Abschlusse des Juliusgrabmales festhalten.

Es ist eine Frage der Orientierung. Jedenfalls war für diesen oberen Abschluß eine solche nötig. Denn die Aufgabe der Hervorhebung war nicht als gelöst zu betrachten, indem jener herausgehoben wurde aus oder über den Kreis der Sitzgestalten, die, zunächst auch am Freibau ganz logisch, nach allen vier Seiten orientiert blieben[3]). Schon das mußte sie denselben Bedenken unterwerfen, wie sie Escher über die zwei Paare von Liegegestalten an dem aus Orientierungsfragen

lauter Erinnerungen an Michelangelowerke zusammengesetzten Freigrab Pauls III. ausspricht, dessen verstümmelter Rest jetzt zur Linken der berninischen Kathedrakomposition in einer Nische untergebracht ist[1]). Hier war durch die Sitzfigur des Papstes, die ursprünglich auf einem rechteckigen Unterbaue segnend thronte, ebenso eine eindeutige Einstellung des Beschauers gefordert, wodurch die Tugendengruppe auf der schmalen Rechteckseite hinter seinem Rücken unzugehörig, überflüssig, wenn nicht gar störend wurde (durch Überschneidungen mit dem vorderen Paare und der Sitzfigur, wenn bei der Höhe des Unterbaues überhaupt der jenseitige Rand des Plateaus und was ihn überragte zu sehen war). Für die segnende Papststatue war das gedachte und das wirkliche Gegenstück seine andächtige Gemeinde in St. Peter, zumal da, wo das Grabmal zuerst seinen Platz haben sollte und hatte: mitten unter dem südlichen Verbindungsgurte zwischen den Kuppelpfeilern. Für den knieend seinen Grabbau bekrönenden Julius konnte nur der gestaltlos übersinnliche Bewohner des mächtigen Tribunenraumes des vornehmsten Christentempels das würdige Gegenüber sein, welcher dem der Erde entrückten Streiter für seinen „höheren Ruhm" die zwei Sendboten seiner Gnade zur Seite stellt. Eine solche Gruppe würde ebenso zwingend eine bestimmte Frontentwicklung bedingt haben, wie — in diesen Zeiten — die Bahre mit ihren Trägern. Es fällt schwer anzunehmen, daß die rechteckige Moles in der Tribuna quer zu stellen beabsichtigt gewesen sei, zumal auch, wie wir sahen, die Orientierung des ganzen St. Peters-Neubaues auf eine Längsaxe schon in frühen Phasen der Planbildung durchaus in Betracht kam[2]). Dieselbe darf auch als die normale für das Rechteck des Unterbaues von den Gruppengebilden oben aus in Anspruch genommen werden.

Der architektonische Hintergrund des zweiten Entwurfs. Die große, oben angedeutete Schwierigkeit für den Bildner in „Freiskulptur" dem Papste ein Gegenüber zu geben, zeigt unverhüllt der zweite Entwurf, über den wir glücklicherweise genauer unterrichtet sind durch die dem zweiten Abkommen, mit den Bevollmächtigten des Papstes 1513, beigefügte gewissenhafte Beschreibung der ganzen Anlage[3]) und durch die — ungenaue — Darstellung auf der Beckerath-Handzeichnung[4]). Die Erleichterung durch Querstellung des Rechtecks würde sofort ein ganz „malerisches", eigentlich reliefistisches Ansehen verursachen, wovon wir uns wieder an jenem Grabmale des Kur-

fürsten Moritz überzeugen können. Die niederländischen Künstler haben das Werk auch sofort für den Eintretenden in die entsprechende Stellung gerückt. Laut Beschreibung „kommt auf die Fläche des vorher besprochenen Quadro (d. h. Unterbaues)[1]) ein Leichenschrein mit vier Füßen, auf welchem der besagte Papst Julius zu sein hat, und zu Häupten hat er zu sein zwischen zwei Figuren, die ihn in der Schwebe halten und zu Füßen mit zwei anderen Figuren, so daß es auf fünf Figuren auf (!) dem Leichenschreine kommt", zweifacher natürlicher Größe und von gleicher Größe wie die sechs Sitzfiguren, wofür wir das Maß im Moses besitzen. Nach der Zeichnung war der „Cassone" genügend weit herausgehoben über den Kranz dieser Sitzfiguren durch das hohe Fußgestell. Aber es wäre doch als ein etwas naives Auskunftsmittel anzusehen, das Papstporträt besser zur Geltung zu bringen — die Schwierigkeit, von der oben die Rede war — wenn Michelangelo zu diesem Zwecke den Oberkörper des toten Greises von zwei Engeln aufrichten ließe[2]). Er sollte der Madonna entgegengeführt werden aus dem kurzen Todesschlafe des leiblichen Daseins[3]). Sie ist im zweiten Kontrakte noch nicht ausdrücklich hervorgehoben, wohl aber im dritten vom Jahre 1516[4]). Aber über den Platz, den sie erhalten sollte, sind wir wohl schon durch jenen unterrichtet, und die Zeichnung vergewissert uns über unsere Annahme. In ihm ist ja die Höhe der Entwicklung der künstlerischen Idee dokumentarisch niedergelegt, der dritte bedeutet nur eine Einschränkung der großartigen Planung unter dem Drucke mannigfaltiger Nötigungen[5]). Es gibt uns eine Gewißheit mehr für die Meinung C. Justis, es sei schon im ersten Entwurfe über dem Unterbaue eine eigentliche Grabkapelle vorgesehen gewesen, mit „Eingang von vorne", wie Condivi will, d. h. mit Einblick auf den Sarkophag des Papstes[6]) für den vor der Ansichtsseite des Werkes stehenden Beschauer, daß hier, im zweiten Plane, auch eine „Cappelletta" vorgesehen ist auf dem rückwärtigen Teile „derselben Fläche, auf der jene sechs (Sitz)-Figuren sich befinden". Und „in ihr werden angebracht fünf Figuren, größer als alle andern, weil sie weiter vom Auge entfernt sind". Die Zeichnung gibt nur über drei Aufschluß: zwei „allegorische" Gestalten, über die früher gesprochen wurde, und die Madonna. Ich glaube in dieser „Cappelletta" denselben Bauteil sehen zu dürfen, der im dritten Kontrakte „una certa

tribunetta" benannt wird, in die dort „die Gestalt des Toten, d. i. des Papstes Julius und zwei andere Figuren, die ihn in die Mitte nehmen, hereinkommt, und eine Madonna von Marmor"[1]). Hier ist es ja ganz klar, wie das gemeint ist: „sie kommen hinein", hier wie dort, im Wortlaute der zweiten Aufstellung, ist die Bedeutung: es ist ein architektonischer Hintergrund geschaffen worden, an dem die fünf Figuren oder eine — die Fassung des dritten Schriftstückes unterschlägt wieder zwei gegen den Bestand der Handzeichnung — ihren Rückhalt finden und mit ihnen die ganze Komposition. Ja, das wird sie erst recht eigentlich — auch „rein formal" verstanden — mit dieser Neueinführung der Madonna und des architektonischen Hintergrundes. Eine zahlenmäßige Bestätigung für unsere Kombination ergibt sich in der zweiten Urkunde aus dem Höhenmaße der Cappelletta: es wird auf 35 Palmen bestimmt, d. h. auf das gleiche Maß, wie die Länge des Unterbaues[2])! Es ist eine selbstverständliche Folgerung, daß der Künstler nun sein Werk an die Wand anschloß, da die Komposition so wie so auf einen festen Hintergrund angelegt war. Schwerlich werden wir aber wohl — aus dem ebenfalls stark gefühlten Wunsche heraus, gewisse den ungeschmälerten Genuß beeinträchtigende Einzelheiten durch besseres Verständnis der „tieferen künstlerischen Absichten" in ebenso viele bewundernswerte Vorkehrungen uns zu übersetzen —, mit Springer so weit gehen dürfen, daß wir dem Moses den Platz links vom Beschauer hinten anweisen, selbst wenn er dann in der Tat für den vorne und etwas links seitlich Stehenden das einheitlichste ungetrübteste Bild gibt. Wenn die oben versuchte Deutung der Idee des ganzen Werkes annehmbar erscheint und wer die dazu beigebrachten äußeren Merkmale beachtet, dem würde wohl ein Hineinbeziehen des Sitzfigurenkreises in das optische „Bild" nicht unerwünscht sein, der wird aber auch nicht die von Springer für nötig befundene Einstellung auf den Moses brauchen, um nicht auf eine andere Erklärung seines Wesens zu verfallen.

Der Zusammenschluß zur plastischen Bildeinheit im dritten Entwurfe.

Das bliebe ja auch zunächst nur ein Versuch auf halbe Maßregel im Verbande des zweiten Entwurfes, für den ihn Springer vorschlägt[3]). Bei der großen Tiefenausdehnung des Gefüges ist seine völlige Zusammenfassung in ein Bild, jenes Zusammenschauen im physiologisch-optischen Sinne nicht tunlich; noch nicht, darf man sagen. Die beiden Sitzfiguren zwischen den seitlichen säulengeschmückten Pilaster-

paaren der Cappelletta waren für die „Vorderansicht“ verloren. Der umfängliche Grabmalsbau des zweiten Entwurfes entsprach ganz den rein bildhauerischen Kompositionsgesetzen, die wir am Matthäus beobachteten: er ist nicht nach Art eines Kastenreliefs erfunden, aber der Künstler legt sich und den Beschauer auf eine Hauptfront fest — wie der Baumeister von St. Peter. Wie aber dieser, wenn wir dem Fresco vertrauen dürfen, die Wirkung der doch auch für sein so vollendet einheitliches Bauwerk als notwendig empfundenen „Ponderation“ noch bekräftigen wollte durch eine abgrenzend zusammenfassende Bauanlage, einen Hallenhof mit Klerikerwohnungen im Viereck, nur nach der Frontseite geöffnet, so schuf auch der Bildhauer, als die „Tragödie des Grabmales“ sich zu vollenden begann, einen neuen letzten Entwurf, der in „plastischem Stile“ dasselbe endlich brachte: mit durchaus plastischen Mitteln eine völlige Vereinigung aller bildnerischen Einzelheiten in ein Anschauungsbild. Indem die lange Achse verkürzt werden sollte — um achtzehn Figuren am Unterbau und einige Kubikmeter bearbeiteten Marmor zu sparen? — mußte die ganze Komposition oben in ihr zusammengerückt werden, und dort fielen auch die zwei Sitzfiguren an den Seitenflächen der Hintergrundsarchitektur weg. Um nun das Gedränge des Übrigbleibenden auf der Platte oben nicht zu stark werden zu lassen, mußte eine Verbreiterung der Bühne gesucht werden: er legte den Unterbau quer vor die Wand und halbierte ihn in diesem Sinne. So gewann er in der Breite Raum zwischen den zwei vorderen Sitzfiguren, die nun in ebensolche Interkolumnien der auch an der Front architektonisch bereicherten „Tribunetta“ einrückten, wie die seitlichen zum Durchblicke auf den Sarkophag und die zur Madonna in der Mittelnische aufgerichtete Papstgestalt, bei näherem Stande des Beschauers; die Madonnenfigur soll vier Braccien (Ellen) hoch sein, die Sitzfiguren (der Papst und seine Helfer) nur dreieinhalb. Wir erinnern uns der Vorschrift Vasaris für den Bildhauer, wenn er für hohen Stand der Figur und nahen Abstand vom Beschauer arbeitet. Bei dieser Anordnung kamen auch die seitlichen Sitzfiguren zu einer architektonischen „Umhüllung“, die Nähe des Raumabschlusses wirkte auch fördernd auf ihre Einbeziehung in das Gesamtbild, und sie lagen auch für den näher Stehenden im Felde der zentralperspektivischen Komposition. Wiederum ist es dazu nicht

nötig, so wie es die Schülerzeichnung der Uffizien darstellt, ein Paar (oder beide) übereck in eine direkte Beziehung unter sich zu bringen; das fördert keineswegs den Eindruck des Bildzusammenhanges, hingegen schädigt es sehr den Ideenwert der symbolischen Gebilde im bildhauerischen Zusammenhange[1]). Von diesem Stadium der Planung aus war der Übergang zu der Ruine, die uns jetzt wirklich vor Augen steht, leicht zu finden und schnell gemacht, als einmal schließlich der Wille des Künstlers zur Tat aussetzte und erlosch: die Umsetzung in das wirkliche dekorative Flächengebilde ohne jede Andeutung der dritten Dimension und ihrer feineren Ausbildung. Von einer solchen Flachgestaltung ohne deutliche Raumforderung ist aber in dem dritten Entwurfe noch nicht die Rede: das bestätigen gerade jene Sitzfiguren über den „zur Gebäudemauer abgewandten" Fronten (faccie) des Unterbaues. Ich wage es kaum, die bisher geschilderte Abwandlung der Planungen für das Juliusgrabmal nunmehr zum Schlusse als eine systematische zu bezeichnen, aus der Besorgnis, es möchte mir dann von seiten der exakten Historiographie so ergehen wie H. Brockhaus mit seinem Versuche, eine kunstwissenschaftliche Beziehung zwischen Michelangelo und Leone B. Alberti herzustellen oder aufzuzeigen, einzig weil dafür keine Beglaubigung durch schriftliche Akten und Dokumente vorliegt.

Die Platzveränderungen des Paulsmonumentes unter Michelangelos „richtigem Urteile".

Das Grabmal Pauls III. wurde deshalb zum Vergleiche hier herangezogen, weil es das Schicksal seiner michelangelesken Vorbilder teilte; es wurde allmählich von seinem ringsum freien Standorte verdrängt, in eine Nische eingestellt und dann in der Komposition seinen neuen Daseinsbedingungen angepaßt, verstümmelt (?). Und sein Schicksal war — Michelangelo, mit dem der erste Entwurf vom Künstler selbst beraten wurde, wobei ja jene Kombination vom Juliusgrab (erster Entwurf), Medicigrabmal (erster [?] Entwurf) und Juliusstatue in Bologna vorlag. Soll man nun in den „beständigen Quertreibereien", die der eifrige Parteigänger Guglielmos della Porta bei diesem Handel, Annibale Caro, immer wieder mit verhaltenem Ingrimm in seinen Briefen anmerkt, den Neid der alternden Autorität im Grabdenkmalfache[2]) erkennen darüber, daß hier unter seinen Augen im Umkreise seines letzten großen künstlerischen Ideengebildes ein Plan verwirklicht werden sollte, den er gerade fünf Jahre früher (1545) in S. Pietro in Vincoli in einem Querschiffe zu Grabe getragen

hatte[1])? Exakt historisch könnte man dieser Vermutung fast eine aktenmäßig begründete Gewißheit beimessen, wenn man die Briefe und „halboffiziellen Erklärungen" Michelangelos mit jenen Briefen Caros geschickt kombiniert. Ebenso brauchbar lassen sich aber zwei andere Motive für Michelangelos verwunderliches Verhalten zusammenreimen: der Baumeister von St. Peter wollte sich die großartig einfach einheitliche Raumkomposition, die er in diesem Kuppelbau und seinem griechischen Kreuze ersonnen hatte, doch nicht durch einen solchen Einsatz in der lichten Weite des einen Tragebogens verderben lassen; wir entsinnen uns, wie genau eine solche in ihrem Werte fürs Ganze berechnet war und wie gut das auch noch viel spätere Architekten zu würdigen wußten, aus der Besprechung von S. Andrea. Aber man darf vielleicht auch noch aus der ganz bestimmt gefaßten Forderung des Altmeisters der neuen Richtung in der Bildhauerei, daß es in die Nische eines Kuppelpfeilers kommen solle, „wo sein Platz wäre"[2]), auf das Vorhandensein eines bildhauerischen „richtigen Urteils" schließen, daß diese Komposition mit ihrer doppelt betonten einseitigen Frontangabe „dort nicht stehen könne noch dürfe"; ob es nun schon bei den grundlegenden Beratungen mit dem Meister des Werkes geltend gemacht wurde oder sich erst allmählich gegen die Wünsche des verstorbenen Papstes und seiner Testamentsvollstrecker hervorwagte. Der Schöpfer des epigonenhaften Werkes kam zunächst zu seinem Rechte. Später aber, als es an seinem Platze stand, sah man wohl selbst das Richtige an dem Urteile Michelangelos ein, zumal man schon auch hier von dem ganzen Umfange der Wünsche des Papstes abgekommen war, die beiden sinnlosen leeren Sarkophage an den Längsseiten des Unterbaues und damit die zwei Paare Liegefiguren, für die man so lange nach einem „allegorischen Inhalte" gesucht[3]), aufgegeben hatte. Sehr umsichtig sagte Vasari, der die erste Aufstellung in St. Peter zum Teile wenigstens sah: „ . . . und man kann glauben, daß, wie diese Teile an sich schön sind, . . . so das Ganze zusammen gelungen sein würde; immerhin: der Augenschein des Platzes (l'aria della piazza) ist es, was das richtige Licht (in die Sache) bringt und das richtige Urteil über die Werke bilden läßt". Bei diesem Werke war es dann leichter die Form der Anlehnung zu finden, gerade in einer Nische: nur ein Statuen- und ein Puttenpaar mußte noch fallen; jenes

wurde erst bei der zweiten Umstellung endgültig verabschiedet und in den Palazzo Farnese übertragen, eben der Köstlichkeit der Meißelarbeit[1]) wegen. Die Erscheinung war ja fast gegeben in den zahlreichen Studienmaterialien zu den Monumenten der Sagrestia nuova von S. Lorenzo und zur Zeit der letzten Reduktion längst aller Welt in ihrer schließlich von Vasari vollendeten Aufstellung bekannt. Und wahrlich, es litt nicht allzusehr unter den „Quertreibereien" Michelangelos: es ist so, als Nischengrab das Vorbild für viele folgenden Grabmalsschöpfungen in St. Peter geworden[2]), besonders Berninis berühmtes Gegenstück, das Monument Urbans VIII., und im Urteile der Jahrhunderte das schönste Sepulkralwerk in der Hauptkirche der Christenheit[3]).

4. Die Medicigräber: Zusammengehen von Plastik und Architektur.

Ebenso könnte man in jenen Rechtfertigungsversuch leicht einfügen die Beobachtung, daß dem sonst so beharrlich an seinen künstlerischen Ideen festhaltenden Michelangelo in der Angelegenheit der Medicigräber der Sagrestia nuova in Florenz das zweite Abgehen von seinem scheinbaren Lieblingsplane, der zentralen Anlage, so leicht und unbedenklich war. Das Material, soweit bisher entdeckt und veröffentlicht, ist oben mit einigen kommentierenden Bemerkungen zusammengestellt worden; darauf mag hingewiesen sein[4]). Der Übergang wird hier sofort zum Wandvorsatz gemacht, nicht zum eigentlichen Wandgrab, eingeschoben in die Mauer oder in einer Nische eingesetzt nach älterem florentinisch-römischem Schema. Er beseitigte sogar bald wieder die Gestalten, die in einigen Zeichnungen[5]) vorkommen zwischen den vorgesetzten Sarkophagen und ihren Figurengruppen und den Nischenbildern, an die eigentliche Wanddekoration und an die Sockel der Mittelnischen gelehnt, noch vollrund aber wie ein Übergang zur Flachbehandlung. Sie waren in die spätere Form — der Verbindung von Skulptur und Architektur — wohl noch aus den Freigrabplänen herübergekommen. Da hatten sie ihre sinnvolle Verwendung, für jene Verbindung hatte aber Michelangelo selbst das Stilgesetz aufgestellt, die Architektur, die doch immer das Gerüst, den Hintergrund darbieten mußte, müsse ganz einfach und rein gehalten sein. Vasari hat uns das überliefert. Es war also klar, daß er jene Figuren nicht bestehen lassen durfte nach der völligen Umbildung der Kompositionsidee. Und diese neue künstlerische Idee hat ihre feinerwogene Einheitlichkeit in der Aus-

führung bewährt: der machtvolle Rhythmus der plastischen Gebilde kommt vor den kleinen, fast zarten Intervallen des architektonischen Hintergrundes noch großartiger zur Wirkung, als wir sie so nach der vorhergegangenen Einzelbetrachtung begreifen könnten[1]). Dieser Eindruck aus feinster Berechnung der beiden Komponenten aufeinander würde verstärkt oder bereichert worden sein, wenn auch die noch weiter seitwärts und vorwärts ausgreifenden Flußgötterfiguren sich angeschlossen hätten. Daß sie zur sicheren Veranschaulichung des oben hinauf immer festeren Anlehnens des bildhauerischen Teiles an den architektonischen Hintergrund ebenso förderlich beigetragen haben würden, ist schon oben bemerkt worden. Es muß aber hier angemerkt werden als ein wichtiger Zuwachs der Erkenntnis davon, wie hier alles nicht nur in die künstlerische Einheit zusammengeht, sondern auf bewußte Anlage und Durchbildung der Bildkomposition hinweist: nicht allein die lineare Anlage zwingt den Beschauer, seinen Platz gerade vor einer Seitenwand und ihrem Vorsatze zu nehmen, sondern auch die Feinheit der Beleuchtungsberechnung.

IV.

Bildhauerische Technik und Beleuchtung.

Davon mußten wir bei der Betrachtung des Juliusgrabmales verständlicherweise absehen; nur an dem, was vor Augen liegt, konnte hingewiesen werden auf den Mißstand der tiefschattenden „Kamine“ des Obergeschosses für die Figuren darin bei der seitlichen Beleuchtung. Hier in der Sagrestia nuova ist es die Beleuchtung von vorne und oben, die durch die leichtsphäroidische Kuppel von der Laterne herabfließt, die die ganze künstlerische Ökonomie bestimmt. Nicht nur die Anlage der Liegegestalten und der Sitzfiguren in den Wandnischen, indem sie recht wesentlich zur Belebung, d. h. zur Verinnerlichung des symbolischen Charakters der Einzelgebilde beiträgt, sondern die plastische Disposition der Ganzen, indem sie einmal die Kompositionen fester bindet, und wiederum die „Bildebenen“ leise von einander löst, aber auch drittens die technische Flächenbehandlung, indem es bei ihr in Polieren oder einfachem Glätten genau auf das Reflektieren oder Verzehren des Lichtes abgesehen zu sein scheint. In dem einfachen Handhaben des Meißels findet Vasari für Guglielmo della Porta nicht Worte genug des Lobes; er scheint so-

gar die von Vasari empfohlene Methode der Blockbearbeitung bis zur Vollkommenheit fortgebildet zu haben — nach dem von Caro gebrauchten Gleichnisse zu schließen[1]); in solchen feinen Überlegungen der Beleuchtungsökonomie steht er dagegen weit hinter Michelangelo zurück. Da ist denn doch als der, welcher ihm am nächsten kommt, mit Anerkennung — ich stehe nicht an zu sagen: mit Bewunderung — Bernini zu nennen[2]).

Die Verwirrung in der „stilistischen" Einteilung.

Der Einwurf liegt hier wieder nahe, daß der Plastiker da wieder ganz „malerische" Mittel zu Hilfe nehme, um die Bildwirkung zu erzielen: Projektion der Gegenstände der Betrachtung auf oder in eine Ebene, Disposition im großen und kleinen durch das Licht, die Beleuchtung. Hieran müßten sich alle Bedenken gegen die versuchte Würdigung der letztbesprochenen Werke Michelangelos knüpfen, denn wohin man auf dieser angezeigten Bahn käme, dafür gäbe ein beredt warnendes Zeugnis der Hinweis auf die bewunderte Nachfolge Berninis, des Anstifters von all der Verwirrung in der Plastik Italiens und Frankreichs im späten 17. und 18. Jahrhundert[3]), der Einführung von allerhand Mitteln der „Sinnestäuschung" in die Schaffensart der am meisten der „greifbaren Wirklichkeit" verpflichteten Kunst. Wahr sei, daß schon Springer die „malerischen" Zumutungen Michelangelos an den Meißel angemerkt habe, wahr sei auch, daß Michelangelo mit dem Studium des ganz malerischen Reliefs angefangen habe nach der Art des Donatello, Beispiele dafür seien die „Madonna an der Treppe" und das eine Madonnentondo im Museo nazionale. Damit habe er sich wohl einmal in der Technik versucht, die sich eigentlich nach Leonardos Meinung nur für Medaillen- und andere Kleinkunst schickt, die man nahe vorm Auge hat. Dann habe er sich aber doch ausschließlich der Freiplastik zugewandt und sogar die Sixtinadecke und das jüngste Gericht, die Madonna Doni, wie die Londoner unvollendeten Stücke, der Karton und die letzten Fresken in der Cappella Paolina in Rom, seien doch nur als Erfindungen eines Bildhauers verständlich bei dem unumschränkten Vorherrschen des künstlerischen Interesses an der menschlichen Gestalt und zumal an dem Bildungselement des Plastisch-Runden. Da liege das Moment seiner stärksten Einwirkung auf Rafaels, Fra Sebastianos, Giulio Pippis, auch Perins del Vaga Malerkunst; und diese Nachfolge bedeute für Rafael den zweiten Schritt in den Barock

hinein, das wird dann wieder von anderer Seite angefügt. — So weit, wie es hier versucht werde, dürfe man also doch bei Michelangelo nicht gehen im Ansinnen malerischer Tendenzen, überhaupt, aber nicht einmal für sein Maloeuvre.

Gegen diese Einwürfe läßt sich etwa folgendes aufbringen: Daß für die oben gemachten Darlegungen ein Anlehnen an einen Hintergrund keineswegs gleichbedeutend ist mit einer reliefartigen Projektion, das ist wohl zur Genüge betont worden. Daß ein Werk nicht unbedingt zweidimensional komponiert, „ein Gemälde" sein muß, damit es ein optisch zusammenfaßbares „Bild" ergebe, das muß sowohl aus dem Gange der Betrachtungen einleuchten, wie aus der Verteilung der Ausdrücke hervorgehen. Wenn aber das verstanden ist, vielleicht auch zugegeben, dann ist es nicht mehr recht angängig zu glauben, daß man in den angeführten technischen Feinheiten Versuche der Sinnestäuschung, im Sinne einer geforderten „Bilderscheinung", malerischer Manier sehen müsse. Es liegt ja nicht das Bemühen vor, einem Flachen den Anschein von voller räumlicher Körperlichkeit zu verleihen, sondern nur eine räumlich-körperliche Wirklichkeit in eine künstlerische Einheit zu bringen und das heißt: sie der tastbaren Wirklichkeit zu entziehen, den Beschauer dieser zu entwöhnen, nur auf die „Schau" zu beschränken. Da fällt denn auch jede Absicht auf Sinnestäuschung als Vorspiegelung von Wirklichkeit, die nicht ist, aus dem Plane des Künstlers weg, es tritt die Frage nach einer anderen Art von „Illusion" auf als jener, die gewöhnlich dafür genommen wird. Daß der Schöpfer des Werkes den „Genießenden" zwingt einen gewissen Abstand von seinem Werke zu nehmen, wird eine Grundforderung sein, die andere, daß er ihn schließlich doch auf einen gewissen Standpunkt nötigt: jenen, von dem er möglichst viele Einzelheiten möglichst geschlossen zusammensehen könne. Das will aber schließlich, alle Folgerungen zusammengenommen, nur heißen: es soll eine Schwelle gelegt werden zwischen der Welt der Wirklichkeit und dem Reiche der Kunst; diese soll im Bewußtsein des Künstlers wie des „Laien" festliegen, auf daß beide vor der Teilnahme an den beständig bestehenden Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Leben bewahrt bleiben. Beide sollen erkennen, daß sie Charakter, Wert und Würde von beiden ernstlich gefährden, der erste, wenn er seine Kunstideen in seinem Wirklichkeitsleben darzustellen trachtet und sein Natur-

Künstlerische Einheit und Illusion.

dasein unter deren Maxime, der „Freiheit", führt; der „Laie", indem er sein mühseliges und beladenes Erdenwallen erheitert, dadurch daß er es „zum Kunstwerke gestaltet". In dieser „kritischen" Erkenntnis haben sich die Italiener und die Griechen gefestigter erwiesen als die Nordländer, und die Italiener tun das noch heute, wogegen zumal wir Deutschen mit all unseren Dürerbündern, Vereinen für ethische Kultur, Anstalten zur Pflege persönlichen Lebens und all dem Feldgeschrei der Wahrung der Individualität immer tiefer in die Verwirrung und die Unwahrheit absolut unkünstlerischer Verkünstelung hineingeraten. Wenn es etwas ist, was einen Grund für die Berechtigung dazu hergeben könnte, daß jene uns immer und immer wieder als Meister in „künstlerischer Kultur" vorgerückt werden, so muß es in dieser Sicherheit des Unterscheidens gesucht werden, zwischen einem unbeirrt naturalistisch kaltblütigen Auffassen der Erscheinungen und Verfolgen der Forderungen des Weltlebens und dem fanatischen Bedürfnisse und der freien Illusionskraft zu den Circenses. Deswegen ist auch des Italieners Bewußtsein so geschärft dafür, daß er beim Eintritte in sein geliebtes Theater über eine Schwelle tritt, aus dem gemeinen Leben hinaus in ein andres künstlerisch gereinigtes, in dem er dann restlos aufgeht, nicht nach der Moral des Kunstgeschaffenen fragt und nicht nach der Wirklichkeitstreue, wie das bei uns bis in sprachpsychologische Phantastereien der Geburt des Tones aus dem Worte — und umgekehrt[1]) — getrieben wird[2]); derselbe Italiener, der mit seinem Wiedererwachen zur Freude an der Naturerscheinung nach allgemeiner Ansicht den Anstoß zu der Reformation der Kunst gab.

Lichtals Faktor künstlerischer Rechnung in der Plastik.

Aus solcher Deutung der Illusion, nicht als täuschende Nachahmung des Wirklichen zu dem Zwecke, die Vorstellung von einem Scheine von Wirklichkeit zu erwecken, sondern als frohbewußter Übertritt in eine andere Welt, geht aber wohl unmittelbar hervor, daß nicht allein die Malerei berufen ist zu deren Erregung oder besser: zur Anregung zu ihr. Ich glaube wohl, daß die hohe Überschätzung des Kunstwertes der Schöpfung des Malers bei Leonardo begründet ist in der Meinung, daß die Malerei mehr Mittel zur Hand habe zur Anregung der Illusion, als die anderen Künste. Sieht das zunächst so aus, als ob der Skulptur hauptsächlich wegen der eintönigen Blässe ihrer Gebilde der Vorrang abgestritten werden solle, zugunsten der Schwesterkunst, die zur Vervollkommnung des Abbildes der Wirklichkeit auch

noch die Farben aufbieten können, so findet man bei näherem Zusehen den Grund vielmehr darin, daß die Leistung des Schaffenden in der Malerei erheblich erschwert sei gerade durch die Fülle der Mittel, wenn er die Einheit des Kunstwerks in ihrer völligen Selbständigkeit erreichen und dartun will. Denn das scheint ihm mangelhaft an allen ihren möglichen Äußerungsformen, nachdem er sogar die Berechtigung der natürlich gefärbten Terracottaerzeugnisse der Robbiawerkstatt anerkannt hat — allerdings nicht ohne sie für das „Territorium“ der Malerei in Anspruch zu nehmen, Werke, deren eminent plastischer Charakter gerade von anderer Seite betont werden müßte — daß die Plastik wenigstens immer die Beleuchtung von der gütigen Natur erborgen müsse, also doch in einem Stücke, und welch wesentlichem, immer unselbständig bleibe. Es wurde nicht ohne Absicht noch zuletzt aufgewiesen, welche Wichtigkeit für die Komposition der Grabmäler in der Capp. Medici dieser Faktor hat. Aber die Zahl der Belege auch aus dem Oeuvre Michelangelos läßt sich leicht vermehren: die Florentiner Pietà „der vier Figuren“ war bestimmt für den Altar einer von ihm in Sta. Croce zu erbauenden Grabkapelle für seine und seiner Familie letzte Ruhestatt; auch sie ist deutlich auf Beleuchtung von vorne und oben komponiert[1]). Ebenso die noch spätere Pietà Rondanini[2]), und damit wir nicht in der letzten, als die „malerische“ anerkannten, Periode allein unsere Beispiele zu suchen scheinen: die Pietà von St. Peter, die ursprünglich für die Rotunde von Sta. Petronilla gearbeitet und später nach der Madonna della febbre übertragen wurde, weist dieselbe Beleuchtungsdisposition auf. Und wenn man eine ebensolche Unterbringung des Juliusgrabmales annehmen dürfte[3]), so würden die Mißlichkeiten in der Figur des Moses, die man jetzt bei seinem örtlichen und Beleuchtungsstande nicht übersehen mag, sofort gemildert, wenn nicht ganz beseitigt werden, selbst wenn man ihn dort bestehen läßt, wo ihn die Uffizien- und die Beckerathzeichnung hinsetzen: vorne rechts auf der Basis des oberen Stockwerkes.

5. Die Sixtinadecke: Täuschung statt Illusion!

Würden hier nun die zahlreichen Beispiele von der sixtinischen Deckenmalerei angefügt, so würde man darauf mit dem kurzen Schlusse: „Leonardo sagt ja, daß nur die Malerkunst imstande sei, sich ihre eigene Beleuchtung zuzubereiten; es wird zugegeben, daß der Meister der Sixtinadecke, ebenso wie bei der Komposition seiner

plastischen Werke, für diese auch vielmehr mit einer natürlichen „Belichtung“ gerechnet habe; also habe Michelangelo auch da, in seinem hochberühmten Malwerke, gezeigt, daß er nur rein bildhauerisch zu denken vermöge“ — uns dahin bringen, daß wir anerkennen müssen, des Malertheoretikers Behauptungen seien richtig, der Bildhauer könne es nie zu der abgeschlossenen Bildwirkung seines Werkes bringen, es sei denn, daß er die „Kunstgriffe“ des Panoramenmalers anwende, wie sie aufzubieten Bernini dreist genug war. Und nun gar der Architekt! Dazu sei aber noch hinzuzufügen, daß Michelangelo gerade an der sixtinischen Decke in das schlüpfrige Gebiet der „Illusionsmalerei“ hineingeraten sei. Zum Erreichen der Vortäuschung von räumlicher Erweiterung und dekorativer Bereicherung des vorhandenen Raumgebildes sei ihm die Benützung des vorhandenen Lichtes in der Erscheinungsweise bei wirklichen plastischen Kombinationen besonders förderlich gewesen. Der Schluß, der aus den vorhergehenden Erörterungen gezogen werden müßte, daß zur Erzeugung von „Illusion“ die feste Einstellung des Beschauers gegenüber einer festgeschlossenen künstlerischen Einheit nötig ist, in welcher der Schöpfer völlig aus eigenen Mitteln eine neue Welt erbaut, sei also nicht so bindend, weil nicht so allgemeingültig.

Folgerichtigkeit als Grundbedingung der „Täuschung“.

Zur Verteidigung dieses angefochtenen Schlusses, den allerdings der Leser — vorläufig für sich — ausführen sollte, kann gesagt werden: erstens, es scheint doch, als ob in der letzten Abteilung der Beweisführung gegen ihn die Fassung des Einheitsgedankens für die Komposition der Sixtina etwas kurz geraten sei. Es ist wohl klar, daß wenn Michelangelo mit der terribiltà seiner noch nicht durch praktische Betätigung gemäßigten Bauphantasie an den demonstrativ einfachen Hauskapellenbau Sixtus IV. von der Hand des Florentiners Giovanni de Dolci kam, es nicht ohne Zwiespältigkeit der Gesinnung und der Erscheinung abgehen werde. Aber so schlecht und recht wie in früheren und früher besprochenen Fällen suchte der große Neuerer auch hier dem älteren, bescheideneren Meister sich anzupassen. Davon zeugt das Maßhalten in den Profilen des rein architektonischen Gerippes, die in der Tiefe des Spiegelgewölbes einfach wie schließende Teppiche eingezogenen, ganz einzeln gehaltenen Gemälde ohne irgend welche Versuche von Täuschung, außer daß sie je eine selbständige

Beleuchtungsanlage annehmen lassen. Nur für die gewaltige Schar der sitzenden heiligen Gestalten, im ersten Entwurfe[1]) die Apostel, dann der Propheten- und Sibyllenkreis, bedurfte es einer erheblichen Steigerung der Tragfähigkeit der dazu verwendbaren architektonischen Glieder, der Reihe leichter Pilaster, die das Obergeschoß in die Fensterintervalle zerlegen. Darum schon mußten die Throne höher hinaufrücken und die Wand — scheinbar — erhöht werden, bis zu dem Gesimse, das vorgekröpft ist über den anmutig durch die Puttenpaare in Steinwerk unterbrochenen Wangen der Marmorthrone, um den Sitzen der Guirlandenhalter Platz zu gewähren[2]). Soviel an ihm war, tat also Michelangelo zur Vereinheitlichung der Bilderscheinung des ganzen Bauwerkes. Eine ganz einfache Überlegung muß ja auch zu der Einsicht führen, daß nur so die Illusion der Täuschung erreicht werden kann.

Der „Mischstil" des Barock.

Ist also Michelangelo aus der Betrachtung seiner Schöpfung an der Sixtinadecke wirklich der Vorwurf abzuleiten, der ja ein stehender für die Erscheinungen der Barockkunst geworden ist, daß er gerade mit ihr ein weitwirkendes Vorbild aufgestellt habe für die notwendige Verderbnis in allen Künsten, entspringend aus dem Benützen von Vorteilen des „technischen Stiles" in der einen Kunst für die Wirkungen einer anderen, oder aus der Erfindung eines Mischstiles, den dann wenigstens Bernini und seine Zeitgenossen unzweideutig anstrebten? Wirklich aber hat sich doch schon Michelangelo solche Aufgaben gestellt, indem er in seiner Bildhauerei Beleuchtungsproblemen nachging und hier mit malerischen Mitteln Raumwirkungen zu erzielen strebte. Da scheinen die einzelnen Künste doch in eine viel verhängnisvollere Abhängigkeit voneinander zu geraten, eine methodische und eine verwirrendere, als die sein kann, wenn (Malerei und) Plastik und gar Baukunst darin abhängig sind von der gütigen Natur, daß sie ihnen eines ihrer Wirkungsmittel zum Erreichen voller Ausdrucksstärke leihe. Gewiß kann es wenigstens zunächst einmal zugegeben werden, trotz Leonardos Anschauung, daß diese Anleihe den Wert des Kunstwerkes nicht gar so sehr gefährde. Aber wenn die vorhergehende Engführung angelegt und soweit ausgebildet wurde, so geschah das eben, um die beiden Thesen, die darin enthalten sind und gegeneinander ankämpfen, schließlich zu klärender Verständigung hinauszuführen. Diese Verständigung wird erreicht

sein, sobald eingesehen ist, daß nicht die technisch-stilistische Reinheit es ist, die den Wert eines Kunstwerkes bedingt, d. h. die Unmittelbarkeit, Eindeutigkeit, Sauberkeit seiner Wirkung, weil es überhaupt nicht dieses Merkmal des technischen Stiles ist, welches das Wesen dieses und jenes Werkes erschöpfend bezeichnet.

Das Resultat von Varchis Enquête. Während Leonardo behauptet, daß ein plastisches Werk gerade so viel Wert habe, wie es von der Malerei angenommen habe[1]), sagt Michelangelo in jenem Briefe an Varchi[2]) aus, daß ihm das Gemälde besser zu sein schien, je mehr es sich auf das Relief zu halte, und das Relief schlechter, je mehr es malerisch gehalten sei. Nun aber, nachdem er Varchis Büchlein, „das philosophisch gehalten ist," gelesen habe, halte er sich überzeugt, „daß Malerei und Skulptur eine und dieselbe Sache seien", da sie „beide aus einer Intelligenz stammen". Und dann wird er doch recht ausfallend gegen den, „der geschrieben hat, daß die Malerei edler sei als die Skulptur" — genau das, was Leonardo meinte! — und schneidet die Diskussion als unfruchtbar und „mehr zeitraubend, als man braucht, um Figuren zu machen", kurz sarkastisch ab, obgleich „noch viel und bisher noch nicht Gesagtes über ähnliche Wissenschaften zu sagen wäre". Ob das mit dem von Benvenuto Cellini Beigebrachten übereingestimmt haben würde? Das ist alles das, was Leonardo zugunsten der Bildhauerei aufführt, um es zu widerlegen[3]). Einige Hauptgesichtspunkte werden in dem Briefe gegeben. Aber wenn dieser auch zunächst als eine ziemlich höfliche Abwehr der Anfrage und seiner Beteiligung an der theoretischen Erörterung im Ganzen aufzufassen ist, so scheint doch das positiv aus ihm entnommen werden zu können, daß für den „Florentiner Skulptor" wirklich doch beide Künste gleicher Art seien, die Malerei und die Bildhauerei „aus einem Geiste entsprungen". Wie nahe das gerade den zum florentinischen Kunstkreise Gehörigen lag, ersieht man bei aufmerksamem Durchlesen der Lebensbeschreibungen Vasaris, von Giotto und Andrea Pisano an. Und daß auch die Architektur für sie fast selbstverständlich in denselben Kreis der aus einem Geiste erzeugten „Wissenschaften" aufgenommen war, das bezeugen uns theoretisch zuerst die Forderungen in den Schriften Albertis und für die Ausübung die Personalunion, die sie in ihm eingingen, alle drei; aber nicht nur in ihm, sondern schon vorher eben auch in Giotto, Orcagna unter anderen, und in freiester,

reichster Entfaltung ihrer einzelnen Kräfte und getrennten Mittel im Verein in Michelangelo. Wie hochgradig einseitig der Malertheoretiker Leonardo da Vinci mitten in diesem Anschauungskreise sich hielt in Sachen der Skulptur, das bewährt sich am schärfsten, wenn man beobachtet, wie im ganzen Malerbuche die Architektur keine Stätte gefunden hat[1]).

V.

Mittel der Erscheinungsgestaltung u. einheitliche Wirkung.

In der letzten Betrachtung über die Mediceergruft in Florenz sahen wir, wie sorgfältig die Mittel der Erscheinungsgestaltung im Kunstwerke da auseinandergehalten werden, in der früheren aber, wie alle Mittel der Kunst im Vereine zu einmütiger Ausbildung einheitlicher Wirkung aufgeboten werden sollten. Das war Michelangelos Plan. Wie wenig ihm an der wirklichkeitentfremdenden, „illusionistisch" reinen, auch als monumentalisierend gedeuteten Blässe der Skulptur künstlerisch gelegen war, obgleich er selbst nie an Färbung seiner Skulpturen dachte, das zeigt seine hohe Anerkennung für die „naturalistisch" gefärbte Tongruppen-Plastik des Antonio Begarelli von Modena[2]). Und nach dieser eingeschobenen Bemerkung wird es auch nicht mehr verblüffen, wenn versucht wird, für die Gesamtheit der Sixtinadeckenbehandlung einen ähnlichen Gesichtspunkt zu gewinnen wie für die der Sagrestia nuova. Sie hat ja mit der Vielartigkeit ihrer Kompositionsglieder Kopfzerbrechen genug veranlaßt. Wird zugegeben, daß die Bildung des Raumes die Hauptaufgabe der Architektur als Kunst ist, und daß das nicht sowohl der in seinen Abgrenzungen und Abmessungen abtastbare, als vielmehr der dem Auge in seiner anderen Bedeutung, als künstlerischen Instrumentes, erscheinende sei, so haben wir auch hier alle jene Faktoren beisammen, um ein ganz gemaltes zwar, aber darum doch nicht „malerisches" Ganzes von außerordentlicher Kompliziertheit, Mannigfaltigkeit, Reichtum und doch hoher, kluger künstlerischer Einheit zu erzeugen. Wir stehen staunend davor, und erst allmählich leben wir uns in die „Illusion", die echte, gegenüber der festgeschlossenen Einheit dieser künstlerischen Gesamtschöpfung hinein.

Michelangelos „bekannte" Geringschätrung des Reliefs.

Hier tritt nun das flache Relief in den Medaillons[3]), also ganz an der Stelle und in der Fassung, wie es sogar Leonardo zulässig fand, wieder auf, das er seit seinen Jugendtagen verlassen, ja im Stiche gelassen haben soll. C. Justi meint, „Michelangelos Geringschätzung

des Reliefs sei bekannt"[1]); darum etwa sollen alle Jugendarbeiten unvollendet geblieben sein? Die Zentaurenschlacht, das Marsyasrelief, die Madonnentondi? Deswegen seien von all den für die Fassade von S. Lorenzo, für das Juliusgrabmal, für die Sagrestia nuova geplanten Reliefs nicht einmal Entwürfe in Handzeichnungen auf uns gekommen? Für die Sagrestia-Pläne stimmt das nur halb; da sind zwei große Relieftafeln an ihrer Stelle eingetragen, wenn die betreffende Handzeichnung auch nur aus der Feder des Aristotile di Sangallo erhalten ist, ebenso wie die Detailzeichnung, auf der aber ein Vorstudium des Crepuscolo die forschende Nachzeichnung nach einem Originalblatte Michelangelos verrät[2]). Und man darf auch an die wunderfeine Originalzeichnung mit dem Puttenbacchanal in London[3]) erinnern und den ausführlichen Entwurf in Gips zu einer großen Kreuzabnahme in Casa Buonarroti, die, wenn nicht vom Künstler selbst, so doch anerkannt nach einer Zeichnung von ihm angelegt und darum mehrfach kopiert worden ist[4]). Sollte das unvermeidliche Hinüberneigen dieser Kunstart aus dem Territorium des Bildhauerischen in das des Malerischen, also die Mischung der „Stile" an dieser Verachtung fürs Relief bei Michelangelo Schuld tragen? Das ist unwahrscheinlich angesichts der füher erwähnten „Madonna an der Treppe", dieser Medaillons an der Sixtinadecke und angesichts der Pietà von St. Peter, nach der Auffassung C. Justis. Nach früher Ausgeführtem kann ich mich zu der Folgerung aus „dem unbeweglichen Stand ihres Betrachters"[5]) auf eine reliefartige Komposition nicht entschließen; wohl aber aus der Beobachtung, daß dieses vielleicht feinst durchgebildete und sorgfältigst bearbeitete Meißelwerk Michelangelos eine ganz unbearbeitete Rückseite hat. Das widerspräche, wenn man diesen letzten Schluß nicht ausführte, zu sehr der Gewissenhaftigkeit des jungen Meisters des trunkenen Bacchos gegenüber dem ebenso oben anerkannten, wie von C. Justi behaupteten Grundgesetze des Bildhauers „volle, komplette Wahrheit der räumlichen Erscheinung" zu schaffen, „dem Zuge der Hand auf Vollendung"[6]). Jene Medaillondarstellungen sind in genau derselben Technik intentioniert, wie die ebenfalls höchst durchgebildete „Madonna an der Treppe" in Marmor, die wie eine getriebene Plakette anmutet in ihrer Arbeit. Es stimmt also nicht ganz, wenn man sagt, hier habe die zähe Lernbegier des jungen Marmorbildners sich auch einmal

an dieser fremden Art versuchen wollen, um sie dann ein für alle Mal als unbrauchbar oder für sein künstlerisches Wollen ungeeignet fallen zu lassen. Daß die Medaillons nicht als Erzeugnisse der „Kleinkunst" erscheinen sollen und ebensowenig als solche gedacht sind, das ersieht man schon an der Anstrengung, die die Guirlandenhalter aufzuwenden haben[1]).

Wie gesagt, fand schon Vasari, daß er in jener die Art des Donatello nachahmte. Abgesehen von der allgemein angemerkten Beziehung zu der „Madonna auf Wolken" und den von Knapp gemachten unwichtigen Verweisungen auf Einzelheiten von anderen in der gleichen Technik gehaltenen Arbeiten Donatellos in Bronze, wäre aufmerksam zu machen für das, was hier als das Wichtigere in Betracht kommt, das Verfahren, auf die Bronzetüren in der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo mit ihren Heiligenpaaren aus demselben Material[2]), auf die Grablegung am Tabernakel in einer Sakristei von St. Peter[3]), die „Schlüsselerteilung an Petrus" in London[4]) und den zweiten „Tanz der Salome" in Lille"[5]), alle drei Marmortafeln. Für jene Medaillons kann mit demselben Rechte auf die Rundreliefs der Hofdekoration im Palazzo Medici-Riccardi[6]) hingewiesen werden zum Vergleiche und auf die in den Gewölbezwickeln in der Sagrestia vecchia[7]). Jene gelten als technische Nachbildungen nach antiken Kameen und Reliefs, es wird aber doch auf das außerordentlich „malerische" Wesen ihrer Konzeption aufmerksam gemacht. Und das gilt in noch höherer Steigerung von den eigenen künstlerischen Erfindungen des Meisters in seinen früheren Jahren, jener Grablegung, den Apostel- und Heiligenpaaren, den Zwickelreliefs und am meisten von der „Schlüsselverleihung". Auf diese wäre vollauf anzuwenden, was Semrau sehr feinsinnig von den Tafeln der zweiten Baptisteriumstüre sagt: hier scheine der Plastiker Ghiberti[8]) sogar das Relief auf die Wirkungen der Luftperspektive komponiert zu haben, während Donatello doch immer in seinen Werken sich bei der Einführung der Linearperspektive beruhigt habe[9]). Knapp steht nicht an, einen Vergleich vorzuschlagen zwischen dieser kleinen Marmortafel und einer Schöpfung des Erneuerers der florentinischen Malerkunst, Masaccio, in der dieser sein höchstes Können entfaltet hat: dem Zinsgroschenfresco, der Brancaccikapelle[10]). Über jene Ghibertische Art der Reliefgestaltung hat sich die puristische Kritik mit und ohne Berufung auf Antike und Leonardos Traktat

„Malerischer" Reliefstil.

immer heftig erregt[1]). Und dagegen ist Michelangelos Ausspruch über diese Türe, den uns Vasari überliefert hat, bekannt: sie sei so schön, daß sie wohl wert sei, die Türe des Paradieses zu sein. Das sagte der große spätere „Fachgenosse“ beim genauen Betrachten „der Arbeit“. Jene Bedenken gehen aber auf die Anwendung malerischer Kompositionsideen ohne Berücksichtigung eben der Abhängigkeit des Reliefs vom gegebenen Lichte, das leicht einen unwahren Schattenschlag einer stark abgehobenen Vordergrundsfigur auf weit zurückliegende Gründe und eine widrige Verzerrung aller linearen Verhältnisse bei Unterlicht bedingen könne[2]). Dieser äußersten Gefahr dachte nun wohl Michelangelo seinen „Reliefstil“ nicht auszusetzen. Die Zeitgenossen aber, Andrea (Contucci da Monte) Sansovino[3]), Benedetto da Rovezzano[4]), Andrea Ferrucci[5]) Giovanni Bologna und die Meister der Haupttüre am Dome zu Pisa[6]) sahen kein Bedenken darin, es auf sie zu wagen, mit ungleichem Erfolge zwar, aber mit uneingeschüchterter Nachfolge: die Jünger der Berninischule, zumal die Fortsetzer der Richtung nach Frankreich machten es sich zur Aufgabe, dem Relief die malerische Ausgiebigkeit abzugewinnen, und der Bildhauer Falconet hatte endlich den Mut, auch theoretisch, unter energischer Zurückweisung der diktatorischen Machtansprüche antiquarischer Studienresultate, die Freiheit zu malerischer Ausbildung der Reliefpraxis zu fordern.

Die Einordnung in den größeren Zusammenhang.

Mir scheint nun, daß Michelangelo, der Begründer des — „malerischen“ — Barock, keineswegs ganz der „malerischen“ Erscheinung des Reliefs abhold war, so daß er es etwa aus seinem eignen gänzlich verbannte auf Grund methodologischer Überlegungen: mir scheint vielmehr jenes andre von Donatello so glücklich vorgebildete und von Michelangelo so interessiert aufgenommene Verfahren der fast einflächigen Behandlung der Tafel zur Darstellung künstlerischer Kompositionen in mehreren Ebenen, ja von großer Tiefe, mit einer daraus notwendig folgenden Formbehandlung, bei aller Sicherheit des Konturs[7]), das Werk des Plastikers der Wirkung eines Gemäldes näher zu bringen, als jenes andere, an dem Leonardo im Grunde nichts anderes rügt als den Mangel des Zusammengehens zur Bildeinheit auf Grund eines Kompositionsfehlers — wenn man sich eben nicht darauf versteift, auf den Unfug der „malerischen Freiheit“ den Nachdruck der Wesensbestimmung zu legen. Wie weit solche Kompositionsfehler über-

wunden werden können, hat Ghiberti und Benedetto da Majano an der Kanzel von Sta. Croce gezeigt[1]). Wie aber jener Tadel des Theoretikers aus dem anderen Kunstkreise, sofern er wirklich nur aus der Problematik der Lichtführung geboren wäre, vermieden werden könne, dafür gibt Falconet ein kluges, aber fast selbstverständliches Beobachtungsverfahren; selbstverständlich nämlich, sobald man das Relief, die „Formella" nicht als Sammlungsstück im Museum betrachtet, sondern als zusammengehörig mit dem Orte seiner Bestimmung, d. h. auf den Zusammenhang mit seiner Umgebung in einem geschlossenen Ganzen. Wenn einem Künstler, wie Genießenden, einmal diese Möglichkeit eines Zusammenfassens größerer Zusammenhänge zugänglich geworden ist, so wird man leicht das Kleinliche jenes Vorwurfes, aus einer einseitig orientierten Polemik geboren, einsehen. Es ist doch sehr wahrscheinlich, daß Michelangelo durch den Zusammenhang seines Riesenplanes fürs Juliusgrabmal gezwungen worden wäre, für die — nach dem ersten Entwurfe — am Basamente für das zweite Geschoß anzubringenden Relieftafeln die Ghibertische Behandlungsweise aber mit viel stärker herausgerückten Vordergrundsfiguren zu wählen. Und es ist auch für eine Kontrolle dieser Absichten Michelangelos, ein unersetzlicher Verlust zu nennen, daß die Bronzetafeln verschollen sind, die Guglielmo della Porta für das Grabmal eines spanischen Prälaten gebildet hatte und die so gut waren, daß sie Paul III. für sein eignes Monument erwarb, wo sie an derselben Stelle wie am Juliusgrabmale angebracht werden sollten[2]).

Die Lebensbedingungen des Werkes der bildenden Kunst.

Mit jener Maxime für die Ausgestaltung eines „malerischen" Reliefs ist dann aber auch umgekehrt die Möglichkeit zum Bestimmen des ursprünglichen Ortes der Anbringung eines plastischen Kunstwerkes ebenso gegeben, wie eines Gemäldes, oder eines „Malerischen" im eigentlichen Sinne. Man kann sozusagen die Lebensbedingungen des Kunstwerkes wieder entdecken ganz wie bei einem organischen Wesen im Weltbau in irgend einer zoologischen oder botanischen Sammlung. Diesen gegenüber ist die wissenschaftliche Betrachtung längst zurückgekommen von einer allzu schroffen Festigung der Grenzscheide und hat sie in dem Maße gemildert, als Physiologie und Chemie ihr die Gleichartigkeit eben der Lebensbedingungen dartaten. Sollte sich da die Kunstwissenschaft, bloß weil sie jünger ist, hartnäckiger als die induktive Naturwissenschaft auf solche Grenzsetzungen versteifen, die

dann leicht zu Einschränkungen werden dürften? Wird da nicht vielmehr eine junge Wissenschaft gut tun, von den Erfahrungen der älteren zu lernen? Sie möchte sonst leicht an wissenschaftlichem Kredit einbüßen ob ihres allzu abstrakten Rigorismus. Jene Lebensbedingungen des Kunstwerkes sind aber Licht und Raum und organischer Zusammenschluß der Teile. Und diese sind es gleichermaßen für die Bildhauerei wie für die Malerei, ja für die Architektur, die man oft genug die Bildnerin nach unorganischer, nach kristallinischer Struktur genannt hat; mit wieviel Recht und mit wieviel Nötigung zur Modifikation, sahen wir vorher. Um so interessanter, belehrender ist es zu sehen, wie auch sie nicht nur die früher betrachtete organische Vereinigung der Teile anstrebt, sondern sogar eine Komposition der Glieder zu bildmäßiger Wirkung, d. h. wie der tastbare Raum, dessen Gestaltung im vorigen Kapitel beobachtet wurde, zum „illusionären" Raumbilde fortgebildet wird. Da hier aber wieder Verwicklungen mit dem Dogma vom „Malerischen" für diese Erscheinungsweise vorauszusehen sind, so wird es gut sein, erst einmal in aller Kürze die andere Seite der Behauptung Leonardos zu untersuchen, damit wir klar sehen, wieso die beiden Faktoren, die Licht- und Luftperspektive und die Linienperspektive vorzüglich, ja einzig in ihrem eigensten Gebilde, der Malerei, die Leistungen vollbringen sollen, den Zusammenschluß der Kompositionsglieder zum Bilde, das die Betätigung der Illusion herausfordert, herzustellen, wofür wir sie jetzt auch zugunsten der architektonischen Bildung in Anspruch nehmen möchten. Nach Leonardo ist ja doch die Malerei die Mutter der Perspektive[1]); im vorigen Kapitel wurde aber festgestellt, daß die ersten Perspektivstudien von Architekten eingeleitet, daß in Unterweisung und Studium Architektur und Perspektive immer zusammengingen, daß der erste Renaissancearchitekt diese Wissenschaft dem ersten Maler der Renaissance überlieferte.

VI.

Licht als Kompositions- und Raumbildungsmittel.

Wir wissen, daß Leonardo einzig für die Malerkunst das Vermögen und das Recht anerkannte und in Anspruch nahm, selbständig eine eigne Beleuchtung für ihr Werk zu erfinden und durchzubilden. Allerdings kann der Maler sein Bild ganz unabhängig von gutem oder schlechtem Tageslichte in eine beliebige, ihm ein für allemal ver-

bleibende Beleuchtung setzen. Und sie gibt ihm ein wichtiges Kompositionsmittel ab und hilft ihm sogar seinen Bildraum zu disponieren. Stellt man dem Lichte diese Aufgaben, so hat man ganz allgemein seine künstlerischen Pflichten und Befugnisse gegenüber einem Kunsterzeugnisse ausgesprochen, wir sahen es in der Betrachtung der „malerischen" Reliefkunst! Denn so unüberlegt wird man doch nur im höchsten polemischen Eifer argumentieren können, daß das Licht dazu gehöre, damit etwas gesehen, d. h. unterschieden werde, und darin sei die Malerei im Vorteile gegenüber den anderen Künsten — sofern es dann noch solche sind, um noch einmal mit Leonardo zu sprechen — daß sie ein Licht auf ihre Fläche zu bannen vermöge, so daß der Betrachter immer dieses Mittel zum Unterscheiden gleich dabei habe. In einer solchen Überlegung wird das Auge wiederum zu sehr lediglich als Tastorgan in Anspruch genommen, und es liegt der Einwurf nahe, der leider auch schon gemacht worden ist, daß in bezug auf die Konkurrenz der Tastempfindungen die Schöpfungen der Plastik, sogar die der Reliefistik noch immer förderlicher, entgegenkommender seien als die der Malerei, da sie selbst bei völligem Mangel an Licht durch die anderen Hautorgane des Tastsinnes „erfaßbar" seien. Leonardos ganze so höchst feinsinnig beobachtete und gleichermaßen wissenschaftlich befestigte Theorie über das Verhältnis von Licht und Körperflächen, Licht und Farbsubstanz und Beleuchtung, und farbige Erscheinung, die einen großen Umfang in seinem Traktate einnimmt, weist uns an, daß es sich bei ihm lediglich um das künstlerische Licht, eben die Beleuchtung, die selbst zu schaffen sei, und um ihr Walten handelt — natürlich! darf man sagen.

Leonardos Beleuchtungsökonomie.

Halten wir uns nun mit der notwendigen Frage: wie schafft die Malerei sich ihr eigenes Licht, ihre Beleuchtung, zunächst an desselben Leonardos Malerwerk. Ist sie wirklich immer eine selbst angelegte? Behaupten läßt sich das nur, und zwar, mit Einschränkungen, von den Tafelbildern und den Untermalungen zu solchen. Schon bei diesen letzten ist aber Vorsicht geboten, denn auch von ihnen, wenigstens von der Anbetung der Könige, von dieser durch Vasari[1]), ist festgestellt, daß sie zu Altarwerken bestimmt waren, also auch nicht ganz selbständig und freibeweglich, d. h. unabhängig von örtlicher Lichtdisposition konzipiert waren. S. Donato a Scopeto, für dessen Hauptaltar die Anbetung ihm aufgetragen war, kenne ich nicht.

Wenn es sich aber feststellen ließe, daß wirklich der hl. Hieronymus den Altar der Cappella de' Priori a S. Bernardo einnehmen sollte[1]), so wäre das Stück ein gutes Beispiel von Leonardos Beleuchtungsökonomie. Der Theoretiker bemerkt an einer Stelle des Traktates[2]), der Maler solle seinen Stand-, bzw. Blickpunkt gegenüber oder auf der Tafel nicht da ansetzen, wo die größte Helligkeit, noch da, wo der tiefste Schatten liegen solle, bzw. im Vorbilde sich zeige, sondern in der Senkrechten auf der Grenze zwischen beiden, also da, wo ein milderer Beleuchtungsübergang eine Vereinigung der scharfgesonderten Töne schaffe. Wie weit der florentinische Malertheoretiker, vielleicht auf Grund seiner bildhauerischen Gewöhnung in Verrocchios Werkstatt, diese Unterscheidung von Lichthöhen und Schattentiefen zu treiben bemüht war, wurde vorher mitgeteilt. Diese Tafel mit dem in inbrünstiger Kasteiung sich erhebenden Heiligen ist wie eine „Illustration" zu dieser Behauptung Vasaris: stehengebliebenes Weiß des Grundes für die Lichtstärke, Untermalung in Lasurbraun für die Schattenpartien. Damit aber, daß er zu dieser Schattenanlage in der Unterlegung Lasurfarbe nimmt, weist er schon in diesem Stadium seines Werkes den Studierenden darauf hin, daß es bei der weiteren Ausführung keineswegs hart und wie brüchig auseinanderfallen werde, wofür man Beispiele im oeuvre des Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, ja auch von Leonardos Meister Verrocchio und von dessen Jüngern bis auf Filippino Lippi und dem aus der umbrisch-märkischen Überlieferung herauswachsenden Pietro Perugino, wie in der frühen paduanisch-ferraresischen, muranesisch-venezianischen und mailändischen Schule findet, sondern in fein durchgebildeten Überleitungen eine unverbrüchliche Einheit gewinnen müsse[3]). Denn dieses Streben bedingt auch eine vorsichtige Auswahl und sorgfältige nuancierende Zusammenstimmung der Lokalfarben nahe beieinanderstehender, wie entfernterer, so daß man hier schon nahe vor den Problemen der „Tonmalerei" angekommen ist. Das Wichtigste dafür, die aufmerksame Beobachtung atmosphärischer Beeinflussung der Farbe, als der Oberflächenbeschaffenheit der Körpergebilde, ist ja ein Hauptstück der Malerei als „Wissenschaft" bei Leonardo[4]).

„Farbenerscheinungen trüber Medien".

Die zuverlässige Klarheit bei ihm darüber, daß wir alles körperlich sehen, d. h. über das physiologisch-psychologische Geheimnis des stereoskopischen Sehens, über das man in der Sinnesphysiologie nur

analogisch zu sprechen wagt, machte es, daß trotz dieser feinen Zusammenstimmung der Oberflächen das Bewußtsein der dritten Dimension immer stark angeregt bleibt, nicht weniger durch jene Luft-Farbenperspektive als durch die einfache Linienperspektive, die ja schon immer nach ganz festen Regeln von mathematischer Gesetzlichkeit das Verhältnis zwischen Werk und Beschauer bestimmt. Ja man kann mit H. Ludwig, dem trefflichen Vermittler der Ideenbildungen des „grübelnden" Malers, sagen, daß Leonardo, indem er darauf sann, jene Beobachtung des dreidimensionalen Sehens wahr zu machen und an den künstlerischen Gebilden in zwei Dimensionen und durch Licht und Schatten, also durch ganz bildhauerische Mittel, das Wesen dreidimensionaler Gestaltung darzustellen, auch auf den Weg zur Einsicht in die Abwandlung der Farben unter verschiedener Beleuchtungsstärke oder verschiedenem Abstande von der Beleuchtungsquelle kam[1]). Mit dieser Aufnahme der „Farbenerscheinungen trüber Medien" in den Besitzstand der „Wissenschaft der Malerei" tat er wohl einen wesentlichen Schritt zum Erschließen einer rationellen Innenwirtschaft — mit einem nationalökonomischen Ausdrucke — für die Malerkunst. Aber wie er das Interesse des Plastikers, das ihn zu jener Feststellung angeleitet hatte, in der sorgsamen Beobachtung des Verhältnisses der Flächen untereinander stets beibehielt, so erwies es sich auch in der ihres Verhältnisses zu einem Außenlichte, und darin offenbart sich ja die Abhängigkeit des Bildhauers, insonderheit eines Reliefbildners von einem natürlichen Lichte.

Indem er nun dem Maler und entsprechend dem Beschauer den festen Standpunkt in Beziehung zum Verhältnisse der Flächen untereinander, sofern dieses auf Hinneigung zum und Abkehr vom einfallenden Lichte angelegt ist, anwies, blieb er durchaus in den Überlegungen des Plastikers, wie wir sie von Michelangelo beobachtet sahen. Die Tafel des hl. Hieronymus empfängt ihre Beleuchtung richtig durch das architektonisch angelegte „Licht" von rechts oben, die hl. Anna selbdritt, die ebenfalls zum Altarbilde bestimmt war[2]), wie die „vierge aux rochers", die nach Burckhardt-Bode für S. Francesco in Mailand in Auftrag gegeben wurde[3]), haben Außenlicht, die erste von rechts vorne, die andere von links vorne und ziemlich schräg, ebenso das Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie in Mailand. Gab er mit der Einführung der einheitlich geschlossenen

Die geschlossene Lichtführung.

Beleuchtung die Ansätze für die später von Correggio, Agostino Carracci und Polidoro da Caravaggio wie bei den Genuesen des 17. Jahrhunderts so virtuos ausgebildete Helldunkelmalerei, so brachte sie ihm unmittelbar einen Vorteil, den jedoch wieder der Maler mit dem Reliefbildhauer teilen muß: die Unterstützung der Linearperspektive in der Raumbildung, die sinnfällige Ergründung von Raumtiefe und Raumverhältnissen. Allerdings ist dies wohl nicht das bahnbrechend Neue an Leonardos Disponierungsmittel: die Übernahme des seitlich einfallenden Lichtes als Beleuchtung ins Gemälde. Damit hatte es schon Andrea Mantegna versucht, der zentrale Meister der erwähnten paduanischen „Plastiker"-Schule[1]), der außer auf die benachbarten Lokalschulen von Vicenza und Verona und auf seine Schwäger aus Venedig, seinen mächtigen Einfluß auch auf die mailandisch-lombardische Schule durch seinen Ateliergenossen bei Squarcione, Vincenzo Foppa, hinübergegeben haben soll; in Florenz Domenico Veneziano[2]), sein umbrischer Schüler Piero dei Franceschi, der „Herrscher im Gebiete der Perspektive"[3]). Was ihnen aber dabei nicht gelang, das war die Ausnutzung des einmal eingeführten Außenlichtes in ihrem Kunstwerke als Kompositionsmotiv im Großen. Castagno z. B. blieb in seinem großen Abendmahlsfresco in Sta. Apollonia bei gleicher Helligkeit für den ganzen linearperspektivisch geschickt vertieften Raum, wie sie ihm die Fenster des Cenacolo von vorne gaben, und modellierte nur die einzelnen Figuren für sich durch. Er wagte nicht die Figurenszene von der Hinterwand loszulösen und in eine Raumschicht für sich zu setzen, wie es Leonardo tat.

Die Auflösung des Zufälligen und künstlerische Notwendigkeit im Abendmahle.

Gerade dadurch wird aber von ihm die monumentale Größe seiner Komposition erreicht, daß der kunstvolle Bau seiner Gruppen erstmals Raum erhält sich zu entfalten, daß sie aus dem milde fließenden Abendlichte, das sie überstrahlt — durch das Westseitenfenster im Cenacolo — hineingehen, zurücksinken in die tiefe Dämmerung der Schattenzone, die rückwärts im Gemache liegt[4]). So werden seine Figuren gewissermaßen aus der dämmernden Atmosphäre heraus modelliert, und das gerät natürlich weicher und lebensvoller, als wenn sie durch die reflektierten Lichter von der Wand abgehoben werden bei Castagno und auch noch in den beiden fast zeitgenössischen Abendmählern des Dom. Ghirlandajo bei sonst ähnlicher Beleuchtungsabsicht[5]). Noch mehr wird der Eindruck der Raumtiefe

bestärkt durch den Ausblick auf eine wieder in sanftem Abendschimmer verschwimmende Hügellandschaft, deren Licht doch keine Wirkung auf den Schattengrund im Gemache hat. Daß diese ganze kunstreiche Anlage durchaus so überlegt ist, kann man an den Eindrücken nachprüfen, welche die Nachbildung von Leonardos Werke in Ponte Capriasco hervorruft[1]). Es schmückt die Rückwand einer großen Kapelle, die sich mit weitem Bogen gegen das sehr stark belichtete Schiff der einen von den zwei Dorfkirchen öffnet, und der Auftraggeber erweiterte das Programm für den Künstler, einen Neffen Bernardino Luinis, Piero, um zwei Analogien des Hauptthemas, Isaaks Opferung und Christi Stärkung in Gethsemane. Der Künstler bildete die Formen des Meisters so gewissenhaft nach, daß sein Werk für die Wiederherstellung gewisser Teile des Vorbildes, die besonders schwer beschädigt sind, z. B. die Füße, geradezu dokumentarischen Wert beanspruchen kann. Er ging aber in der Drehung des Lichtes sehr folgerichtig vor. Um jene zwei Szenen noch unterbringen zu können, durchbrach er die Außenwand des Interieurs mit zwei großen Fensteröffnungen, statt der Gruppe von drei engen. Durch diese sehen wir nun auf die biblischen Parallelstellen hinaus, nicht mehr auf die stillruhende Abendlandschaft. Sie bot dort den feinsten Kontrast zu der durch das geheimnisvolle Wort des Meisters im Innersten, in ihrem Gemeinschaftsgefühle, in ihrer Zuversicht, aufgeregten Menschengruppe. Der Nachteil „rein formaler“ Art ist aber noch schwerer: die beiden großen Öffnungen im Hintergrunde müssen natürlich in heller Beleuchtung stehen, machen dadurch die Dämmertiefe im Gemache zunichte, sie erscheinen größer und „drängen nach vorne“. Der Kopf Christi kommt infolge der neuen Einteilung der Fläche hinten und ihrer Annäherung an die Tischgruppe vorn hart auf die Pfeilerwand zu stehen, und das Ganze sieht wie „an die Wand gedrückt“ aus. Wie sehr dazu auch die linearperspektivischen Anweisungen beitragen, sieht man ebenfalls recht lehrreich bei diesem Vergleiche zwischen dem Originale und der Nachbildung mit den geforderten Abweichungen, so geringfügig sie scheinen mögen, wenn man sie nur angemerkt liest: die kleinere Zahl der Längsbalken, welche die Decke tragen und einteilen, bedeutet eine ebensoviel geringere Aufforderung des „schauenden Auges“ zur Illusion von Raumtiefe, denn sie fungieren als Tiefenlinien. Die größere Zahl der Felder-

einteilungen an den Seitenwänden setzt die Vorstellung ihrer ganzen Längen herab. Und da die Figuren in der Größe des Originals gehalten sind, so kommt für den Beschauer eine Anzahl von Mißverhältnissen heraus, welche die monumentale Harmonie des Rahmens, die so wesentlich zur Wirkung der von Goethe wohl tiefst begriffenen symbolischen Handlung gehört, verwirren, ja zerstören. Es ist hier so wenig die Absicht, einer blassen Theorie zu Leben und Wärme zu verhelfen, indem ein höchstes Kunstwerk der Welt gegen das Machwerk eines traurigen Nachahmers gehalten wird, daß vielmehr dadurch lediglich für erwiesen angesehen wird, daß die Integrität eines einheitlich komponierten, künstlerisch Geschaffenen auch nicht in einem Nebensächlichsten verletzt werden darf, auch nicht wenn diese Verletzung erzwungen ist durch die Erweiterung eines Auftrages und durch örtliche Gegebenheiten, und mag in diese Komposition, in dieses Geschöpf noch so gewiß ein von außen Hinzutretendes, scheinbar und zunächst unleugbar Zufälliges hineingearbeitet sein.

Gebundenes Dasein des Kunstwerkes. Es erhellt aber auch bei einigem Besinnen aus dem angestellten Vergleiche, daß es keineswegs dasselbe ist für die „malerische" Ökonomie, ob ein gemaltes Kunstwerk auf ein vorhandenes Licht hin komponiert sei, wenn es dieses auch noch so innig in sich aufgenommen hätte, oder ob es sich seine eigene „Beleuchtungsanlage" schafft. Denn dort waltet doch immer das Verhältnis von Kunstwerk und Zufälligkeit, das Leonardo ausgeschaltet oder überwunden wissen will: Beweis dafür ist, daß Leonardo die Kunst, der er, ihren Bedingungen nach, am meisten die Fähigkeit zur Sicherung vor solchen Vermengungen zutraut, kurzweg als Wissenschaft anzusehen und zu betreiben empfiehlt. Und in der Tat geht nach obigen Betrachtungen der strenge Theoretiker in seinem herrlichen Meisterwerke nicht über die Kompositionsbedingungen hinaus, deren methodische Einführung auch für die Aufgaben der Plastik früher als möglich bezeichnet, von Falconet geradezu gefordert wurde. Das läßt sich noch deutlicher ersehen aus des Masaccio Meisterwerken in Sta. Maria del Carmine in Florenz, durch welche die Brancaccikapelle die Zeichenakademie für die ganze jüngere Generation der florentinischen Künstlerschaft wurde. Bei diesen zeigt sich noch unverhüllter als das Prinzip der Komposition, für die langen schmalen Freskenstreifen der

Seitenwände zumal, das Einbeziehen des Außenlichtes von dem Fenster in der schmalen Schlußwand her[1]). Es ist meisterhaft verwendet zum Durchdringen der Gruppen, Loslösen der einen Figur von der anderen, des einen „Grundes“ vom andern, sogar zur Betonung der einen oder anderen Person, z. B. im oberen Streifen links, dem Zollgroschenwunder, das Herausheben des strengen Christuskopfes aus dem Kreise der Jünger, im unteren die Vergeistigung des massigen Kopfes des auf der Kathedra angebeteten Petrus[2]), die starke Hervorhebung der magischen Handbewegung des Apostelfürsten und des vom Todesschlafe erwachenden Jünglings, des in inbrünstigem Flehen zum Himmel gewandten Hauptes des Paulus und des in starrem Staunen thronenden Fürsten von Antiochien, während Gestalt und Kopf des Petrus im „verlorenen Profile“ gestellt sind (von links außen nach rechts innen). Ganz besonders kompositorisch ausgenutzt wird das Fensterlicht in den vier schmalen Hochbildern der Außenwand: links vom Fenster über einander Heilung durch den Schatten des Petrus und seine Predigt, rechts des Ananias geweissagter Tod vor Petrus[3]) und die Taufe der Götzendiener. Da wo es für das historische und symbolische Interesse des Beschauers auf Mimik und Gesten des Apostels ankommt, ist dieser von vorne unter kräftigste Beleuchtung gesetzt: links oben und rechts unten. Dagegen, wo der betonte Teil der dargestellten Szene in der Wirkung von Handlung oder Erscheinung liegt, da sind die Träger dieser Wirkung zugleich die der hellsten Beleuchtung: in der Taufszene hier, der Heilung der Krüppel durch Petrus' Schatten dort. Da ist mit feinstem Bedacht es so eingerichtet, daß der aus der Tiefe des Raumes die Gasse heraufschreitende Wundertäter das Hauptlicht vorn auf die linke Stirnseite erhält, die harrenden Elenden an der Hausmauer aber schräg von rückwärts, wovon man absehen kann, daß ihr Hoffen noch nicht vergebens gewesen sein wird, daß der Heilspender den nachwandelnden Schatten noch über sie werfen wird. Die Beziehung zu der natürlichen Lichtquelle ist hier also aufs engste geschlossen und so unverbrüchlich, daß ein Herauslösen des künstlerisch so fein durchdachten Werkes aus dem Zusammenhange mit der natürlichen Zufälligkeit jenes nahezu unverständlich zu machen vermöchte, jedenfalls den verständnisvollen Genuß empfindlich stören würde.

Das Zusiehen des natürlichen Lichtes kein Täuschungsversuch.

Jene Meister der Malergilde hatten auch noch keine Veranlassung die Möglichkeit einer Trennung ihrer Werke von dem Orte, für den sie bestellt wurden, zu bedenken. Also bestand für ihr künstlerisches Bewußtsein noch nicht das Problem eines Zwiespaltes zwischen abhängiger, örtlich gebundener und ganz selbständiger Kunstleistung, kein Wertunterschied zwischen Dekorations- und (freier) „Kunst"-Malerarbeit, nur einer zwischen Künstlern, welche die Probleme tiefer und solchen, die sie leichter faßten. Vorne wurde dargestellt, wie sie die Probleme der Naturbeobachtung sich zunutze machten für die Problematik der Kunst. Ein Beleg für alle eben jenes „Buch von der Malerei" des Leonardo, eine Zusammenstellung aller möglichen gelegentlichen Aufzeichnungen über naturwissenschaftliche Beobachtungen, die für die „Wissenschaft" der Malerei von Belang sein könnten. Und gewiß studierten sie die Naturerscheinung mehr im Interesse der Bereicherung und Organisierung ihres Kunstwerkes, als daß sie die Kunst aufgeboten hätten zur Wiedergabe des natürlichen Scheines, wie das heute vielfach die Meinung ist. Aber eine feste Grenzsetzung zwischen dem Reiche der Natur und einer Welt der Kunst für sich war doch nur sehr wenigen erst klar, voran L. B. Alberti. Darum nahmen sie ihre Mittel zum Beleben und Erreichen gesteigerten Ausdruckes in ihr Bild unmittelbar aus den Zufälligkeiten der umgebenden Wirklichkeit auf; so wie sie mit behendem Pinsel den Nachbar auf dem Gerüste als „Porträtfigur" für ihr Historienbild auf der Wand ausbeuteten, so den Lichtstrahl, der durch das Kapellenfenster ihnen über die Finger spielte. Damit war es aber weder im einen noch im anderen Falle im Ernste ihre Absicht, Wirklichkeit vorzutäuschen, ebensowenig wie Leonardo, da er die Mona Lisa so malte, daß „die Malerei jeden hochgemuten Künstler, wer es auch sein mochte, erbeben machte"[1]). Brunelleschi und Alberti unterschieden sehr wohl ihre auf Täuschung berechneten Kunststücke und ihre echten Kunstwerke, mit ihnen ihre Biographen. Im besonderen erledigt sich mit dieser Betrachtung auch die Bemerkung, die oben zu erwarten war, als bei Besprechung der beiden Abendmahlsfresken die Rede von den illusionistischen Mitteln der Raumvertiefung war. Die Linearperspektive des 15. Jahrhunderts ist ein andrer guter Beleg von dem engen Zusammengehen der wissenschaftlichen Naturbeobachtung und der künstlerischen Lust der Natur,

nachzubilden. Euklidische Optik und Beobachtung der linearperspektivischen Formenbildung in der Raumerscheinung sind für diese Zeit noch ungetrennte Studiengebiete. Die Scheidung ist erst im 18. Jahrhundert durchgeführt worden. Aus dieser entsteht auf niederer Stufe der Scherz des Perspektivikers Alberti, auf höherer jene Verwendung des in der Natur Beobachteten und praktisch Erprobten als Hilfsmittel zur Klärung eines großen Organismus einer künstlerischen Idee, wie in Leonardos Abendmahl, in Rafaels jüngeren Fresken in der Camera della Segnatura und in der Stanza d'Eliodoro über dem Fenster der Befreiung Petri aus dem Gefängnis, hier aber nur noch ganz nebenbei, da er sich des anderen „rein malerischen“ Dispositionsmittels, des Lichtes, als raumbildenden Faktors voll bemächtigt hatte.

Die Erfüllung der Selbständigkeitsforderungen fürs „malerische“ Kunstwerk durch Rafael.

Da ist aber auch wirklich das erreicht, was Leonardo theoretisch gefordert hatte. Aus der Not der Örtlichkeit und dem Thema dessen, was da gerade zu behandeln war, entsprang ihm der Fortschritt; da, wo der Raum im Schildbogen oberhalb des Fensters nur geringen Zugang an natürlichem Lichte versprach, legte er die nächtliche Szene an[1]) und nötigte sich selbst auf diese Weise zu einer eignen Beleuchtung: Mondschein zwischen Wolken und Fackellicht bekämpfen sich auf den Gesichtern, Panzern und Helmen der Wächter zur Linken vor dem Kerker. Durch dessen Gitter sieht man ganz vorn rechts einen der Söldner am Pfeiler lehnend eingeschläfert durch den Sendboten Gottes, der, von rechts eintretend, seine Vorderseite von rückwärts her aus dem Mittelgrunde mit seiner Gloriole bestrahlt; den in tiefem Schlafe ruhenden Gefangenen, zu dem er sich niederbeugt, ihn zu wecken, ebenso. Der Mann im Hintergrunde schützt sein Gesicht vor dem überirdischen Glanze, der ihn schräg von vorne trifft. An dieser der Betrachtung fast unzugänglichen Stelle wird durch diese Zurüstung der Beleuchtung nicht nur die ganze Raumökonomie so klargestellt, wie es die perspektivische Konstruktion mit dem dem Stande des Beschauers angepaßten Augenpunkte — schon im Rahmen des Fensters[2]) — nicht allein vermöchte, sondern was wesentlicher ist: der im demütigen Gebete entschlafene Apostelfürst, der da friedlich auf den Fliesen des Kerkerbodens ausgestreckt liegt, wird durch den hinter ihm aufgehenden Schimmer so deutlich hervorgehoben, daß er auch in dieser Niedrigkeit als die Hauptperson im Bilde erscheint.

„Das Werden des Barock" bei Rafael.

Es wird auch anerkannt, daß Rafael, als er in dieser Stanze malte, sich auf dem Höhepunkte der rein malerischen Entwicklung gezeigt habe und die nähere — man darf sagen: „stilistische" Bestimmung daraus gefolgert, daß er sich hier bereits als Meister des werdenden Barock ausgewiesen habe. Zum ersten wäre zu dem richtigen biographischen und stilgeschichtlichen Schlußurteil aus der höchst umsichtig geführten Untersuchung hinzuzufügen: nie hat Rafael, noch vor ihm ein Künstler derart feine und kluge atmosphärische Überlegungen angestellt und auf Tafel, Leinwand oder gar auf die Mauer festzulegen vermocht, wie es hier in der Stanza d'Eliodoro geschah[1]); Mondschein hinter festgesammelten Wolkenbänken, wie sie Mantegna gerne höchst naturgetreu an seinen blanken atmosphärenlosen Himmel setzt, der Engel im nächtigen Kerker verschwebt fast in den sprühenden Strahlen seines Lichtkreises, sein Leib ist durchleuchtet; die Angeleuchteten, zumal Petrus, sind in der Art „barocker" Tuschzeichnungen (Tintoretto, aber auch schon Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo) ganz in Licht- und Schattenflächen aufgelöst; der befreite Petrus ist nur ganz schwach, wieder durch den Glorienschein des voranschreitenden Führers, aus der Tiefe des Dunkels herausgehoben. In der Heliodorfreske die ungewiß flimmernde Beleuchtung, „Architekturlicht", umsichtig begründet in der baulichen Anlage mit der Reihe von Hängekuppeln[2]). In dem Attilabilde dieselbe Unruhe der Atmosphäre, aber in der Landschaft die allmähliche Auflösung der Konturen in der Masse des Hunnenheeres, das seinen Weg mit Zerstörung und Brand zeichnet, streifiger Abendhimmel, durch dessen Wolkenzwischenräume ein neblig weißes Licht auf die ewige Stadt fällt, in der Bildmitte der Hunnenfürst, schon überschattet von den drohenden Erscheinungen am lichten Gegenhimmel mit den entblößten Schwertern. Dann in der Messe von Bolsena wieder die außerordentlich klare Schärfe der Beleuchtung, die von irgend woher aus der Höhe jenseits der Schildbogenumrahmung kommt, einmal um das Motiv der Komposition, die mit den Blutstropfen gezeichnete weiße Hostie[3]) auch in der Entfernung und Höhe sichtbar und verständlich zu machen, und dann um bei der örtlichen Anbringung überhaupt genügend Helligkeit zu erreichen. Damit sind wir bei dem angelangt, was zu der Folgerung der Strzygowskischen Betrachtung hinzuzusetzen wäre: widmet man diesen reifsten Werken der Historienmalerei ge-

nügend liebevolle Aufmerksamkeit, so wird man alsbald des inne werden, wie hier, in dieser Stanze, der umbrische Jünger der Florentiner, der Schüler des Perugino, — dieser hatte doch lange Zeit mit Leonardo zusammen in des Verrocchio Werkstatt gearbeitet — sie alle im Malerischen hinter sich ließ: er bildete wirklich die Atmosphäre zum Ausdrucksmittel, ja zum Dispositionsfaktor, führte sie eigentlich erstmals ein und gewann damit erst endgültig eine Themenstellung und -behandlung für die Malerei als gesonderte Methodik der Bildnerei. Aber noch etwas: wie er durch ganz selbständige Beleuchtungsbehandlung die bildmäßige Einheit auch für das Wandfresco erreichte und trotzdem die künstlerischen Nötigungen aus der Örtlichkeit aufs feinste erwog, an den Seitenwänden zwischen den beiden Fenstern die ungewisse zwiespältige Beleuchtung so meisterhaft zum Vorteile des Stimmungsgehaltes ausnützte, und an den lichtarmen Stellen des architektonisch Gegebenen ganz einfach klare Beleuchtungsarten wählte zum Vorteile der einfachen klaren Vorgänge und ihrer Sichtbarkeit. Das sind allerdings künstlerische Überlegungen und Vorgänge künstlerischer Ideenbildung, wie sie die Maler des sogenannten Barock unter dem Zwange der fortentwickelten baukünstlerischen Ideen beständig zu meistern hatten. Und wenn unter dem Wesen des Barock das Wachsen und Fortbilden der Fähigkeit zum Einheitgestalten verstanden werden soll, das umsichtig berechnete Unterschicken der Glieder unter ein umfassendes Ganze, so mag die Einführung des „künstlichen Lichtes“ bei Rafael als das eine Moment „des Werdens des Barocks“ freudig anerkannt werden.

Die methodische Scheidung zwischen Welt der Wirklichkeit und Welt des Kunstwerkes.

Der Cicerone stellt die Vermutung auf, daß Rafael, auf Befehl des Papstes, ein Werk habe herunterschlagen müssen, um seine Befreiung Petri hinzusetzen, ein Werk von der Hand des umbrischen Meisters Piero della Francesca, bei dem der jugendliche Pietro Perugino mit Melozzo da Forlì und Luca Signorelli in die Lehre gegangen war[1]). Es könnte eine ähnliche Szene dargestellt haben. Denn daß er darin, in solchen „Effektstücken“, wie Burckhardt meint, Meister war und schon in weit zurückliegenden Zeiten[2]), dafür zeugt das Bild der Freskenreihe in der gotischen Chorkapelle von S. Francesco zu Arezzo an der Fensterwand rechts im untersten Streifen, das Traumgesicht des Constantin: „In hoc signo vinces“, darstellend. Die Nachtzeit ist auch hier durch die Erzählung ge-

geben[1]) und damit die Einführung des „künstlichen Lichtes". Die hohe Einfachheit der Schilderung macht die Vorteile der künstlerischen Anlage und der durch jene „Lichtführung" erreichten Scheidung der Gründe noch deutlicher. Für uns sind das Wichtigste die beiden gepanzerten Wächter, die ganz vorne, wie an der Rampe einer Bühne, der rechte sogar etwas überschnitten von der rechten Rahmenleiste des Bildes, nur aus dem Bildinnern von der himmlischen Helle, die vom Sendboten Gottes in die Nacht ausströmt, angeleuchtet werden, nach außen düster schwarz und ganz unberührt von dem Vorgange innen auf der Bühne wie Vordergrundkulissen unbewegt verharren. Um so mehr ist an dieser Stelle diese ihrer Zeit um zwanzig Jahre vorauseilende malerische Erfindung mit Staunen zu betrachten, als da keinerlei Nötigung für den Künstler zur Beschränkung auf eigne Mittel vorlag: die Kapelle steht in taghellem Lichte. Darum ist es recht und billig, Vasaris Lobesworte für das unerhörte Neue zu teilen, und sie ehren seinen feinen Sinn für das Wirkungsvolle, wie sein vorausschauendes Verständnis für fruchtbare „methodische" Entdeckungen. Schon hier in örtlicher und zeitlicher Nähe, in diesem Falle darf man wohl sagen Beziehung, ist eben sogar für die Beleuchtungsökonomie die weitreichende Vorschrift Albertis aufs nutzbringendste in Anwendung gebracht worden: wenn man ein Bild anzulegen habe, so solle man sich denken, man blicke zum Fenster hinaus auf das Sujet[2]). Das kann nur bedeuten, wenn der Satz nicht in einer Tautologie stecken bleiben soll: werde dir der methodischen Scheidung bewußt, die du zu vollziehen hast zwischen dem, was, deine Wirklichkeit, dich umgibt und zu dir gehört, und dem, was außerhalb dieser Wirklichkeit liegen soll, Abstand von dir fordert, einen andern Raum und andere Verhältnisse und — ein anderes Licht als in deinem Kreise; es gehört nicht zur Einheit deiner mannigfaltigen Zufälligkeiten, die dich umgeben, es bedeutet eine Welt und eine Einheit für sich[3]).

Der Rahmen: ein „Schwellengesetz".

Wenn der Bildner wie der Beschauer das bedenkt, so wird weder mehr von Täuschungen die Rede sein können noch von Selbsteinmischung. Der Rahmen, die Schwelle, der Sockel halten uns frei von der direkten Berührung mit jener anderen Welt, wie von den exorzistischen Einflüssen der Musik. Aber wir sollen uns nicht als ausgeschlossen betrachten von der Teilnahme an der Kunst; jene

Vorrichtungen sollen uns keine Schranken bedeuten: mit wem anders als mit unserem Wesen und Geiste sollte es denn die Kunst zu tun haben? Das sahen eben jene Renaissancegeister vom Schlage eines Alberti, Piero del Borgo, Leonardo, Michelangelo, sie fühlten die Nähe von Wissenschaft der Natur und künstlerischer Ordnung der Natur; aber sie verstanden ebenso sicher die Mahnung, die an jedem Rahmenwerke unsichtbar für den wirklichen Laien steht wie an den Eingängen jener alten Mysterienkultstätten: „kein Ungereinigter überschreite diese Schwelle". Nur ganz frei von naturwissenschaftlichen Anmaßungen wie von sozialethischen Empfindlichkeiten sollen, dürfen wir uns mit Kunst beschäftigen, auch frei von der Empfindsamkeit der Selbsteinmischung unserer endlichen Persönlichkeit. Wie sehr Künstler und Publikum sich an den Spielen der Perspektive ergötzten, wie sehr sie Geschmack an naturalistischen Sujets hatten und daneben an mystischer Schwärmerei die Zeiten des hl. Franz überboten, sie achteten immer das Gesetz des Rahmens und schufen darum immer Monumentales. Hammitzsch[1]) sagt sehr richtig, daß diese Menschen eine solche Routine und Freude am Schauen gehabt haben, daß sie auch beim Anhören von Schauspiel und Oper eine reiche Bühnenausstattung nicht missen mochten. Zuerst feststehende Architekturprospekte, dann auf drehbar beweglichen Prismen, erst später auf seitlich verschiebbaren Kulissen waren aufs genaueste perspektivisch so konstruiert, daß sie ein geschlossenes Bild gaben[2]). Durch Kronleuchter im Innern der Bühne wurde sowohl der störende Schattenschlag der Rampenbeleuchtung aufgehoben als besonders die Abscheidung des Bühnenraumes vom Zuschauerraum stärker fühlbar gemacht[3]).

Man findet vielleicht Bedenken dagegen, daß hier mit dem Theater argumentiert werde: es sind ja „die Bretter, die die Welt bedeuten"; also muß es hier in jedem Falle auf „Täuschung" abgesehen sein, Vortäuschung dieser Welt der Wirklichkeit, und die Linearperspektive zeigt dabei so recht ihren Beruf zum Vorspiegeln täuschenden Scheines. Und das ist wieder der Inhalt eines beliebten Vorwurfs gegen das Unwesen des Barock: das Arbeiten mit dem „theatralischen Scheine". Versteht man aber jene Menschen recht aus ihrer raffinierten Kultur des Auges — deren Verlust jetzt bei uns so eindringlich bejammert wird — dann werden wir Blind-

Schein und Erscheinung, Täuschung und Illusion.

gewordenen gewahren müssen, daß jene Menschen hauptsächlich aus jener glücklichen Naivität sehend waren, die eine wichtigste Grundlage zum Fördern von Illusion ist. Und diese Illusion wurde als ein anderer Strebepfeiler errichtet gegenüber der Einheit der Ideenbildung, die im Verein mit der gesetzlichen Klarheit über die Werte der reinen Anschauung und der Freude am Begreifen den erhabenen Bau der Kunst stützen und sichern sollen. In ihr waren uns jene, zur Kunst wohlerzogenen Menschen überlegen; ihnen wäre eine solche spitzfindige Unterscheidung von Schein und Erscheinung, wie sie für uns philosophisch-kunstwissenschaftlich zur Notwendigkeit wird gegenüber dem wesenlosen Abmühen um das „Packen" des Sinnenscheines in der Kunst, ein Spott gewesen. Sonst hätte sich ein so hochgemuter Künstler wie Leonardo wohl schwerlich zum Festdekorateur der Sforza und der Könige von Frankreich hergegeben. Der höchst kunstsinnige Federigo von Urbino aber ließ sich jene Architekturprospekte als Tafelbilder für seine Bibliothek malen, die bald dem Piero della Francesca, bald dem Luciano de Laurana zugeschrieben werden; und von Bramante besteht eine Reihe von Stichen solcher Erfindung[1]). Ihn beschäftigte auch schon eine solche Anlage, die sogar zur Ausführung bestimmt war: die Erweiterung des Prospektes für den Neubau von St. Peter bis zur Engelsbrücke (?)[2]), wie sie später wieder auftauchte in dem Plane der Fortführung der von Bernini geschaffenen Anlage in Domenico Fontanas Werke über den vatikanischen Tempel[3]). Aber beide Planungen gehen nach Dehios interessanten Kombinationen[4]) auf denselben Architekten zurück, der die so fruchtbringende Umformung des sakralen Langhausbaues ersann und der das Turmproblem in den Einheitsplan der Zentralanlage einfügte, und in die Zeiten des ersten Renaissancefürsten auf dem päpstlichen Stuhle: auf Leone Batt. Alberti.

St. Peter als „Bild". Bernini hatte, als er den Platz vor St. Peter zum „herrlichsten Platze der Welt" ausbaute, keine andere Absicht als die, das Bild und die Wirkung des Hauptheiligtums der abendländischen Kirchengemeinschaft so erhaben als möglich zu gestalten. Da es doch unmöglich erschien, selbst bei einem so gewaltig planenden Papste, wie es Julius II. war, der Bauherr Bramantes, des „maestro rovinante" alles umstürzende Pläne für eine neugestaltende Zusammenordnung

mit dem neuen Kirchenbaue je zur Verwirklichung zu bringen, war da ein Gewinkel zu Seiten von Madernas und Berninis Prunkfassade stehen geblieben, das bemäntelt werden mußte. Es mußte also eine Abgrenzung des heiligen Bezirkes nach dieser Seite erfolgen, die zugleich einen seitlich abschließenden Rahmen für das Fernbild hergab. Um dem Bilde des Heiligtumes nun den Eindruck des geschlossenen Hochstrebens in der Gestaltung Michelangelos, den es ja durch die Vorlage des Langschiffes unter Madernas Bauleitung einigermaßen eingebüßt hatte, wiederzugewinnen, führte Bernini die schrägen Korridore, mit einer gedrückten dorischen Ordnung verziert, den vatikanischen Berg hinauf. Indem sie während ihres ganzen Verlaufes die Gesimshöhe der auf ebener Fläche stehenden Kolonnade beibehalten, die Stylobate dem Steigen des Geländes sich anschließen, kommt für das Bild ein erheblicher Abstand der Gesimshöhen von Vorhalle und Rahmen heraus. Und zweitens wird durch die tatsächliche Verkürzung der Schäfte die Vorstellung von der Raumvertiefung von den vorderen Eingängen in die Korridore bis zur Vorhalle gewaltig gesteigert. Die hauptsächliche Vorkehrung für diese „malerische Raumtäuschung“ liegt in der schrägen Führung dieser „Luxusbauten“[1]): von vorn nach hinten sich voneinander entfernend, richten sie sich parallel aus, sobald man in der Visierlinie, welche durch den von Dom. Fontana erst später hierher übertragenen Obelisken aus dem Nerozirkus markiert wird, an die Stelle tritt, wo Bernini zum vorderen Abschlusse der quer liegenden Kolonnadenellipse einen monumentalen Torbau vorgesehen hatte[2]).

Die perspektivische Konstruktion als einheitbildender Faktor.

Diese Kombination hatte Bernini an keinem geringeren Vorbilde studieren können als an Michelangelos Kapitolsanlage. Der Stich von Dupérac[3]) zeigt mit feinem künstlerischem Verständnis das, worauf es dem Meister ankam: Erhöhung des Baues im Hintergrunde mit allen Mitteln, „Scheinerweiterung“ der engen Hügeloberfläche. Es wäre interessant zu erfahren, wie sich J. Durm in diesem Falle die „rein praktische“, „einfache“ Begründung für das „perspektivische Kunststück“ zurechtlegen mag. Wenn er in der Betrachtung des anderen Kunstwerkes mit Zustimmung der „gleichen Nüchternheit in der Anschauung der Dinge“ der Darstellung des Fontana folgt, so scheint da die hartsinnige Verwechslung vorzuliegen von Aufgabe

und künstlerischer Behandlung, von Nutzbau und architektonischem Kunstwerke, von Berechnung des Ingenieurs, der die Bauteile möglichst gut aneinanderfügt, und Ideenbildung des Künstlers, der erst ruht, wenn er den haltgebenden Zusammenschluß gefunden hat, in der „bildenden Kunst“: die „bildnerische Einheit“. Wenn er die Darstellung von dem Ingenieur Fontana annimmt, so dürfte er doch schwerlich von dem am Probleme weiterbildenden Architekten jenes Mißverständnis annehmen, der inmitten der unverächtlichen Meister sich heranbildete, welche von Michelangelos Planung für eine bildmäßige Gruppenanlage des Palazzo Farnese in Rom, des „nüchternen“ Wohnbaues von Antonio da Sangallo, an in Villen- und Parkkompositionen das fruchtbare einheitbildende Element perspektivischer „Berechnung“ durchprobten. Die Absicht des Entfernungtäuschens, die Durm allein an ihr gelten läßt, kann man doch in diesen Zusammenhängen nicht mehr als das einzig Wertvolle hinnehmen. Für solche — vielleicht und wenn auch — französierende Anlagen, wie Vanvitellis Schloß und Park von Caserta[1]), ist vielmehr ihr Dienst als raumbildender Faktor, sofern er haltgebend wirkt, als die wesentliche Leistung anzusehen.

„Kompositions“-Bestrebungen an der Palastfassade.

Dieselbe Richtung auf immer weiteres und weiteres Umfassen und stets festeren Zusammenschluß der Einzelheiten zeigt die Profanarchitektur in der Fassadenbildung. In frühen Zeiten der Renaissancekultur fand der Sinn der Einigung Genüge an jener Harmonie der Verhältnisse zwischen den Stockwerkhöhen, und wenn das abschließende Gesims nur in Beziehung zur Höhe des Ganzen geschätzt wurde, wie von Michelozzo am Palazzo Medici-Riccardi[2]), so wurde das als etwas Besonderes und wird — vielleicht darum — als etwas Ungehöriges empfunden. Das berühmte Hauptgesims des Simone del Pollajuolo gen. Cronaca am Palazzo Strozzi ist in Verhältnis zum obersten Stockwerke und zur ganzen Höhe gesetzt. Die Breitenentwicklung war eine ungebundene, kaum daß man an Eckeinkantungen dachte bei glatter Abarbeitung der geschnittenen Blöcke oder bei Verwendung von gebrannten Steinen. Schließlich wurde wenigstens Zahl und Lage der Fenster in den oberen Stockwerken in Beziehung gesetzt zu der der Tore im Rustikasockelgeschoß. In dieser Richtung brachte auch die große Neuerung des „Musikmachers nach fremden Noten“, L. B. Alberti, keinen Zusammenschluß: die Einführung der antiken

Ordnungen zur Befestigung der Verhältnisse der Höhen und der Fensterabstände in seinem Werke, dem Palazzo Rucellai in Via della Vigna nuova. Wohl machte sie sich fruchtbar und bereichernd geltend in bezug auf die Bildgestaltung im Geschmacke jener Blendarkaturen, die — vielleicht in Erinnerung an die wirklichen Gegebenheiten an ihren antiken Vorbildern, den Basiliken — an romanischen Kirchen in Italien so häufig ringsum die Flächen beleben, indem sie „raumöffnend wirken"[1]).

„Bewegte Grundriß-linie".

Erst von dem Nachbilde dieses Palazzo Rucellai in Florenz, der Cancelleria in Rom[2]), an wird die bisherige Fassade gebrochen, „sie gerät in Bewegung", könnte man der Überlieferung des Ausdruckes gemäß sagen, die flankierenden Fensterachsen treten etwas vor und nehmen einen Teil in die Mitte. Damit ist auch in der Palastarchitektur ein wesentlicher Schritt zur Schaffung des Bildeindruckes gemacht. Zuerst Michelangelo an den capitolinischen, dann Palladio an seinen vincentinischen fassen die ganze Fassade zwischen festen Ecken, Stylobat — und Sockel (Palladio) — und Gesims zusammen, da sie die vertikalen Gliederungskörper durch die horizontalen der Stockwerkshöhen über die ganze Höhe hinführen. Die unmittelbare Bildwirkung wird hier dieselbe sein wie in der Ökonomie von St. Peter. Ein festerer Zusammenschluß des ganzen Gebäudes, und daraus gefolgert: eine schlankere Erhöhung scheint erreicht. Die ganz andersartige Erscheinung der Kapitolspaläste kann nicht zur Abweisung der Ansicht ausgenutzt werden: hier hielt wohl der Architekt durch allzuschwere Gesimse die Höhenrichtung darnieder, um die im Gesamtaufbau nach hinten verlegte „Ponderation" nicht zu beeinträchtigen, sondern auch durch solche Maßnahme zu heben[3]). Und jener Bau im Hintergrunde des längsovalen Platzes hat zur Hervorhebung dieser Ponderation sogar hinter der zweiarmigen Rampentreppe und dem weitvorspringenden Balkonbaldachin vor dem Hauptportal einen Turm über der Mittelachse erhalten; und dazu noch Seitenrisalite, die gewiß demselben Zwecke des Verengens und Hochdrängens im Mitteltrakte dienen. Bernini ahmte das System der Kapitolspaläste nach im Palazzo Odeschalchi in Rom[4]) und in seinem Entwurfe für den neuen Louvrebau, rückte aber bei sehr weitläufigen Fronten außer den Eckrisaliten[5]) eine ganze Mittelpartie vor, ebenso Galeazzo Alessi[6]), Guarini[7]), Juvara[8]).

VIII.

Fülle und „Masse", Arbeiten der Kunst und „Bewegung" der Materienkräfte.

Wie sehr da überall das heiße Ringen nach dem Weitumfassen, nach dem Darüberhinaus vorwärtsdrängt, so ist doch überall auch das zielbewußte Erfinden, das sinnvolle Fortbilden an den Mitteln der Bewältigung umfassendster Aufgaben, intensivster Fragestellungen da. Man möchte von erstaunlicher Fülle reden, nicht von unartikulierter „Masse"; von tatfroher Virtuosität und lebendigstem Arbeiten der Kunst als „Wissenschaft", nicht von „Bewegung" losgebundener Materienkräfte. Die Fähigkeit, die rein menschliche Pflicht des In-eine-Einheit-zusammensehen, die sich in der frühen Renaissance gewiß nicht zuerst gebildet, aber im Sinne und Besprechen der platonistisch freigewordenen Geister sozusagen logisch entwickelt und für Höhen und Weiten menschlicher Kulturaufgaben in eifrigen Diskussionen verteilt worden war, sie hatte immer strebend sich bemüht, die Fülle der Probleme zu verarbeiten und die Erkenntnisse und Offenbarungen zu verwerten; sie war nun reich und ihrer Sache mächtig geworden. Je weiter sich jene Besitztümer mehrten, umso mächtiger sproßte ihnen das Feld der Möglichkeiten für künstlerisches Ergreifen und Begreifen. Die Malerei stellte längst mit vollendeter Sicherheit Räumlichkeit und Raum dar; warum sollte nun nicht auch Andrea Pozzo und Tiepolo, Andrea Carlone, Benso, die Hoffner und die Bibbiena, allen voran Francesco, mit ihren leichten gemalten Säulenhallen Licht und Freude über die ernsten dämmernden Räume der Gottesverehrung bringen? Die Kirche war ihnen nicht mehr ausschließlich ein Beicht- und Bußort, die Stätte der individuellen Versenkung in das Mysterium der Religion, sondern ein Festsaal der allgemeinen gottesdienstlichen Feier. Und wenn die Maler Architektur malten und über die Wirklichkeitsgrenzen der Raumkunst hinausgingen, die Abgrenzungen des gegebenen Gebildes öffneten, indem sie „täuschend" neue Räume schufen, warum sollte dann der Reliefplastiker nicht sich versuchen an der Einverleibung des Erscheinungsbildes von Atmosphäre in sein Werk, warum nicht es dem Architekten gelingen, die Beleuchtung zu der Schönheit des Raumkompositionsbildes mitwirken zu lassen. Und das ist wahrlich erreicht in Berninis S. Andrea al Quirinale, und sogar Borromini ist es geglückt in der schwierigen Situation von S. Carlo alle quattro fontane; wie Rainaldi in seiner Sta. Maria in Campitelli und Gio. Antonio de Rossi in der Sta. Maria Maddalena in via Campo

Marzo; und dafür zeugen Guarinis kirchliche Anlagen in Turin: die Chiesa della Consolata, S. Lorenzo und die Capp. del SSmo. Sudario, die schon oben genannt wurden. Auch das Bemühen der Architekten, dem kultlichen Verlangen nach langschiffigen Bauten dienend, sie doch so kurz zu halten, daß schon dem Eintretenden ein beträchtlicher Ausschnitt des Zylinders der Hauptkuppel in sein Bild hereinfällt und das Kuppellicht als Beleuchtung darin zu stehen kommt, hat — vielleicht — denselben Beweggrund, ein „malerisches" Bild zu ertäuschen, überzutreten in ein anderes Gebiet mit anderer Gesetzlichkeit.

Die Illusion und die Korrelation von Naturalismus und Täuschung.

Ich wage noch einmal darauf hinzuweisen, daß dabei Bedenklichkeiten nur für uns mit dem erbarmunglosen geschulten Wirklichkeitssinne bestehen, daß nur der „Naturalismus" und die Angst vor „Täuschung" durch die Kunst in einer verhängnisvollen Korrelation stehen, die jenen Zeiten mit dem gewissenhaft geförderten Verständnis für das „Gesetz des Rahmens" zu lösen nicht schwer fiel; sie traten „bewußt und groß" über in die andre Welt, in der man „Wunder glaubt und Wunder schafft". Und des weiteren ist zu sagen, dieser ihrer Fähigkeit zur Illusion war es schon recht, wenn das Wesen des Problemes einheitlich und eindeutig erfaßt und „gut" vorgeführt war. Leonardo strebte nicht danach, durch ein allgemeines Hinauftreiben der Helligkeit den größtmöglichen Eindruck von Lichtfülle zu erreichen, sondern durch stärkstes Vertiefen der Schatten die verhältnismäßig prächtigste Lichthöhe zu erzielen. Das war der Grundsatz, nach dem die Meister des Barock ihre Kirchenbilder zu komponieren gezwungen waren, für die sie in den dunklen Nebenräumen auf eine Lichtzufuhr nur vom Eingange her rechnen durften. Darum mußten sie für diese Altarwerke eine eigene Beleuchtungsquelle erfinden, darum auch sich in möglichst reich kontrastierenden und in den leuchtkräftigsten Färbungen halten. Man tut ihnen also unrecht, wenn man vor einem solchen Kirchenbilde von riesigen Dimensionen mit stark bewegter und erregter Inhaltlichkeit in einer Galerie bei ungenügendem Abstande sich über die „naturwidrige" harte Farbengebung, die „malerische" Ordnungslosigkeit der Komposition, die Unwahrheit der Beleuchtung erregt. Man kann die also „Urteilenden" nur auf die Unzuständigkeit ihrer Meinung aufmerksam machen, auf die anderen Lebensbedingungen, die andere Wahrheit, unter welchen dieses Kunstwerk geboren ist. Die Werke des rücksichtslosen Problematikers Tintoretto

aus dem venezianischen, die des feinabwägenden Urbinaten Barocci im römischen Kunstkreise seien des Zeugnis: mit ihrer festgefügten ganz unwirklichen Richtigkeit. Im erlebnisfrohen Sichwundern und Bewundern war Laie, Wissenschaftler und Künstler sich noch einig, in der Erkenntnis der unerschöpflichen Fülle der Möglichkeiten in der Naturidee wie in der der Menschheit. Das Darüberhinaus blieb ihrem Bewußtsein unverschlossen; genug also, wenn der Künstler, wie es seines Amtes ist, mit festem Griffe eine Möglichkeit herausgreift und sicher formend sie als eine individuelle „Wirklichkeit" vor uns hinstellt. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; aber gegen das religiös-mystische Zerfließen, das dahinterliegt, sowie die begrifflich-dogmatische Beschränktheit eines physiko-theologischen Gottesbeweises sichert den Künstler die Pflicht des „Gefaßtseins" und uns die Freude der „Größe" in der Illusion.

Kunst-illusion und Religion.

Und damit wird sie die grenzbestimmende Macht im Gebiete der Kunst gegen die Religion hin. Sie wird bezeugt durch das Glücksgefühl der unendlichen Erweiterung des Individuums; „der Künstler schafft aus dem Weiten ins Enge", und damit gibt er uns den köstlichen einfältigen Genuß des interesselosen Wohlgefallens.

Anmerkungen zum dritten Kapitel.

219. 1) „Michelangelo, Neue Beitr. usw." 1909 „Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem."

220. 1) Sammlung Shaw Abb. z. B. in Deutsche Verlags-Anst. „Donatello" her. v. Schubring S. 86 u. Justi, Gesch. II, Taf. 35, auch im oben angef. W. C. Justis.

2) Gemeißelt 1411—12: Justi, Gesch. II. Tafel 18. Knapp (im Texte S. 14) findet ihn denn auch noch „gotisch", besonders „in den träumerischen Augen und ihrem verlorenen Blick zeige sich noch nichts von der gewaltigen Willenskraft des späteren Donatello." Al. 2326.

3) Justi a. a. O. Taf. 19; zuerst für die neue Domfassade bestimmt. Diese nach Poccettis Fresco bei Durm im Hdb. d. Arch., Abt. II, Bd. V, S. 28. Von Knapp a. a. O. S. 15 für einen Fortschritt über den vor. hinaus angesehen. Nach Cic. (S. 415) schon 1408 beg., allerdings erst 1415 voll. Kn. merkt die „neue innere Belebung" an als „erstes Wahrzeichen des neuen Subjectivismus", Al. 3495.

4) 1416. Ebda. Taf. 20 mit Taf. 45 (Kopf) „Momentanes Sichbewußtwerden der Kraft des eignen Willens" — „Auch hier ist der ideale Geist der Gotik noch nicht entschwunden." Kn. S. 15f. Und vergleicht man nun diesen Kopf und diese Gestalt „voll kühnen Kampfesmutes und lebhafter Spannung" mit dem „Riesen" David Ma.'s, so scheint das der oben versuchten Nachbildung von Ma.'s künstlerischer Idee nur förderlich. Al. 2312.

5) Welch sonderbare Abwege oft diese einschlagen kann, zeigt die Betrachtung der „Mad. a. d. Tr." Ausgehend von einer mißverständlichen Anmerkung über ihre Behandlungsweise bei Vasari (: „um die Weise Donatellos nachzuahmen", Milanesi-Le Monnier' hat man immer wieder auf jene hingewiesen — „und hinter dieser äußerlichen Ähnlichkeit übersieht man leicht die wesentliche Verschiedenheit" warnte Justi (a. a. O. S. 36f.) und vorher H. Wölfflin („die Jugendw. des Ma." S. 8 in Anm. 2) gegen Bode, der sie sogar mit einer Marmortafel Desiderios da Settignano bei Dreyfus in Paris zusammenbringt, allerdings wohl nicht ursächlich, wie es W. wendet (nach Bode Fl. Bh. d. Ren. 57), sondern als Parallele (Flor. Bh. d. Ren. VI m. Abb. 92: Dreyfus; 93: Stucknachbildung, Berlin; 95: Shaw; 96: Casa Buon.) (Justi a. a. O. Taf. 113, in deren Besprechung Kn. (S. 86) der Bodeschen Ableitung treu bleibt. Al. 3535). Ich halte schon deswegen wenig von dieser Art von Kunstbetrachtung, nicht nur weil sie das kaum je trifft, worauf es ankommt, nämlich: was der jeweilige Meister aus der Aufgabe oder der Erinnerung gemacht hat, sondern weil sogar

kaum je ein Auftrag an Ma. von Lorenzo oder sonst einem ergangen sein wird: mache mir mal die „Mad. auf Wolken" unseres Donato nach. Wohl ist solches im anderen Falle denkbar und fast natürlich, daß ein literarisch so kultivierter Geist wie Lorenzino de' Medici seinen Lieblingskünstler Botticelli beauftragt, die im Flusse der Lektüre schnell ablaufenden und schwindenden eindrucksvollen Vorstellungsbilder aus Polizians idyllischem Epos „la Giostra" festzuhalten in seiner „Primavera". Darum ist Literaturkenntnis auch für den Kunstwissenschaftler von hohem Werte.

221. 1) Leonardo da Vinci, „Buch von der Malerei", her. v. H. Ludwig. Qu.-Schr. f. K.-G. Bd. XVIII, S. 59.

2) Ebda. Nr. 66 (L.: 67) S. 56 f. Nr. 63 (L.: 49) und 49 (L.: 50).

223. 1) „Gedanken üb. die Nachahm. der griech. W. uw.", 1756 § 60. Ich zitiere nach der „einzigen vollst. Ausg." von Jos. Eiselein, Donauöschingen 1825: Bd. I, S. 24.

2) Ebda. § 123.

224. 1) „Gesch. d. Kunst" (1763—68); . . . erscheine ich mit reiferen Früchten der Kunst, welche, als die ersten ihrer Art, in dem Schoße der Altertümer und der Kunst erwachsen, und unter diesem mir glücklichen Himmel genähret und vollendet sind." Aus der Widmung. Zitat steht S. 84 Bd. III und ist aus dem I. B. I. Kap. Zu vergleichen wäre IV. B. II. Kap. § 14 (Bd. IV, S. 51).

2) Bd. III S. 363 III. B. III. Cap. § 15. Dolces Satz s. oben Anm. 3 zu S. 121 in Cap. II (S. 197).

3) Gemeint sind die Stellen (in H. Ludwigs Zählung:) N. 54, N. 53 und Nr. 6. „Werkbetätigung" darf hier genommen werden = schöpferische Tätigkeit, gestützt auf Vasaris Anekdote von der Zwistigkeit zwischen Leonardo und dem Prior von Sta. Maria delle Grazie und ihrem Austrage vor Herzog Lodovico il Moro: Vas. (ed. Heitz) VI, S. 12. Die Stellen aus dem B. v. d. M, in Qu.-Schr. f. K.-G. Bd. XVIII, S. 53 u. S. 5.

4) „Gesch. d. K." VI, III, § 5; Bd. IV, S. 405.

225. 1) „Vorläufige Abh. zu den Denkm. d. Kunst" (1767), autor. Übers. III. Kap. § 19; Bd. VII, S. 93.

2) „ . . . sondern er schätzt, was sie geleistet haben, nach der höchsten von den antiken Meisterstücken abgeleiteten Idea schöner Form, und in dieser Hinsicht hat er unstreitig Recht", merkt H. Meyer, Goethes „Kunstmeyer" (in der Dresd. Ausg. 1808—26) an zur Entschuldigung für die auch ihm bewußte Härte von W.'s Urteilen über Ma. u. Bernini — die er immer zusammennimmt!

3) „Gesch." V. B. III. Kap. § 23—27; Bd. IV, S. 121—215, auszugsweise.

4) Gemeint ist doch das nach Art einer vergrößerten Gemme gebildete Erstlingswerk, jetzt bei Herrn v. Liphart auf Ratshof von diesem in Florenz entdeckt, von Bode (u. Hildebrand) anerkannt und veröffentlicht Bode-Bruckmann-Publ. Taf. 500; vergl. Bode, Flor. Bh. der Ren. S. 314ff. Von Frey bestritten: Qu. u. Forsch. I, 91—98.

5) Sollten diese Modelle, die W. beim Bildhauer Cavaceppi in Rom sah, nicht von Interesse sein für die Bestätigung der Lösung, die Burger (Stud. S. 40ff.) der Frage der Hähnelmodelle gibt?

6) Seine fortreißende Anregung bei Lessing (vgl. „Laokoon" von der ersten Seite an) hat gewürdigt und gebührend richtig gestellt C. Justi in seinem großen ersten kunstwissenschaftlichen Werke, aus dem man den Wert philosophischer Vorbildung für die Betrachtung der Kunstgeschichte erfahren könnte. Vgl.

„Winck. usw." II. B. VI. Kap. § 140; I. Aufl. II, 2, S. 234ff. Seine Beziehungen zu Mengs kunstgeschichtlichen Fassungen treten besonders eben in den oben z. T. wiedergegebenen Urteilen M.'s über Ma. zutage. C. F. v. Rumohr hat sich geradezu diese zuletzt angeführten Ansichten W.'s von Ma.'s Kunst angeeignet.

226. 1) „Gedanken üb. d. Nachahmg. . . ." (1755) § 9; (Eis.) I, 9.

2) „Gesch. . . ." V. B. III. Kap. § 14; (Eis.) IV, 206. Hinweis auf X. B. I. Cap. § 16; (Eis.) VI, 22; zu vgl. § 79 der „Gedanken"; I, 31.

3) Die Gruppe 1506 entdeckt, von Ma. „das Wunder der Kunst" genannt. Anführg. v. J. H. Massi im off. Katalog (1905) p. 40. Vgl. Helbig, Führer durch die Samml. . . . R.'s, 1899, I. Bd. S. 87; aber auch Cic. 146a.

227. 1) Und das heißt eben unmittelbar mit den Kunstwerken verkehren.

2) Ob. Kap. I, S. 33.

3) „B. v. d. M." Nr. 38 (39: L.) a. a. O. S. 41. Zu vergl. die großartigen philologischen Abhandlungen von P. Müller-Walde über die von ihm entdeckten Studien zu den Reiterdenkmälern für Franc. Sforza und Gian Giacomo Trivulzio — von 1481 an — im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. 1897 S. 92ff. und 1899 S. 81ff. (1898 S. 225ff.). Dazu die Bemerkungen C. Bruns im Rep. f. K.-W, XV, 275.

4) Vgl. die Überschrift ders. Nr.

5) Nr. 35 (L.: 36) a. a. O. S. 37.

228. 1) Nr. 36 (L.: 37) a. a. O. S. 38.

2) Nr. 40 (L.: 41) a. a. O. S. 46.

3) Nr. 37 (L.: 38) a. a. O. S. 40.

229. 1) So auch bei Springer, „Raf. u. Ma." Bd. I, S. 289ff. u. im Cic. S. 800.

231. 1) „B. v. d. M." Nr. 12 (L.: 13) a. a. O. S. 10.

2) Ebda. S. 9.

233. 1) In „Michelangelo" (I) S. 351—381.

234. 1) Genaueres darüber bei Guhl, „Künstlerbr." I, 222. Die Schrift V.'s erschien in „due lezioni di Messer Bened. V. in Fiorenza 1549".

235. 1) Winckelmann W. W. (Eis.) Bd. I, S. 42. Vasari ed. Milanesi vol. XII, S. 273 bei Besprechung der Boboliabbozzi. Phot. Al. 2949—52.

236. 1) a. a. O. Nr. 37 (L.: 38) S. 40.

2) a. a. O. S. 42.

3) Von den in Florenz in Angriff genommenen Bestandteilen des Juliusgrabmales, in Buontalentis Grotte eingemauert, jetzt in der Accademia di belle arti aufgestellt.

4) a. a. O. S. 44.

239. 1) „Introd., Della Scult." cap. I u. II; bes. (ed. Milanesi) vol. I, 132 u. 137.

240. 1) S. ob. S. 72 (Anm. 3 zu S. 20).

2) „Ma., neue Beitr. zur Erkl. s. W." S. 202ff.

241. 1) Bd. I, Taf. 126, besser als die von C. Justi beigegebene Tafel.

2) ed. Racheli 1040b, Milanesi, vol. XII, 176.

3) ib. ann. 3. Zu erinnern wäre an die Bemerkung Condivis zum Technischen des David, ob. Anm. 5 zu S. 32 (S. 78).

4) Vgl. a. a. O. Nr. 43 (L.: 44) S. 48 u. Nr. 35 (37); S. 38f.

5) Vasari erzählt, daß er die 4-Fig.-Pietà, die ihn schon durch eine Ader geärgert hatte, erst zerschlug, als ihm bei der Arbeit ein Stück vom Ellbogen der Madonna absprang: ed. Milanesi vol. XII p. 248s.

242. 1) Crowe u. Cavalc. vol. II. p. 477, Vas. ed. Milanesi II, 230 im Leben des Bicci di Lorenzo, von V. stets „Lor. di Bicci" genannt. Gotti, „v. di Ma. Buonarroti" I, 33 mit dem sehr in unsere Ideenentwicklung des 1. Kap. passenden Epigramme Gio. Batt. Niccolinis. Auch in dem sehr guten Büchlein „Ma., Ricordo al popolo italiano", Firenze 1875. Dazu noch die Ansicht Leonardos: „ . . . denn bei der Arbeit an seinem Werke hat der Bildhauer mit Armkraft . . . den . . . überflüssigen Stein zunichte zu machen, der über die Figur, die in ihm eingeschlossen ist, hervorragt"; a. a. O. Nr. 36 (L.: 37); S. 37. Knapp sagt in der Gesch. d. K. II, 94: „für die Domfassade 1504—1506 gearbeitet".

2) Vgl. Vöge, „Die Anfänge des monum. Stiles im M.-A.", Straßburg 1894.

3) Al. 3531, jetzt auch Justi, „Gesch. II, Taf. 121. Knapp, im Texte S. 91, nimmt es als — spätere — Fortbildung des „Motivs".

243. 1) a. a. O. Nr. 63 (L.: 49); S. 51f.

244. 1) Kap. I § VI.

2) Es verdient aufmerksam gemacht zu werden auf die von Müller-Walde a. a. O. in das gleiche Jahr 1505 gesetzte Hdz. Leonardos zum Grabmal G. Giac. Trivulzios wegen der Ähnlichkeit der Sklavengestalten, repr. z. B. bei v. Seidlitz, I. Bd. Taf. 29.

3) Reprod. z. B. in Springers „Raf. u. Ma". II. 25 Fig. 4.

4) Al. 29296—29301.

245. 1) Von Piero das Fresco im Tempio Malatestiano in Rimini: Sigismondo Malatesta knieend vor seinem Namensheiligen. Al. 10994; von Pinturicchio im Appart. Borgia des Vatikan: Papst Alexander VI. vor dem Auferstandenen knieend, Al. 17409; in Venedig im Dogenpalast die vielen Dogenbildnisse in Anbetung der Madonna oder Christi. (Tintoretto Al. 13564, 65, 67, 76; Palma giovane Al. 13573; Tizian: der Doge Grimani knieend vor der Gestalt des Glaubens, Al. 13260).

2) „1588—94 von verschiedenen niederl. Künstlern ausgeführt": Bode, „Dtsche. Plastik", S. 234.

3) Grundrisse bei Springer a. a. O II, 24, Fig. 4 zum 2. Entw. u. ebenso 7. Fig., Fig. 8 zum 3. Burger, „Gesch. d. Flor. Grabm." Abb. 198, 199, 200 zum 1., 2., 3. Entw.

246. 1) Vgl. Konrad Escher im Rep. f. K.-W. XXXII, 303—20, And. 210.

2) Eben die Orientierungsfrage mußte doch immer wieder auch die Renaissancekünstler auf diese Ausgestaltung bringen, selbst L. B. Alberti u. seinen Bauführer, die von Nicolaus V. Beauftragten. Dehio, Rep. f. K.-W. III. Angeli, „le chiese di Roma" p. 469. Über die Frage später mehr.

3) „Le lett. di Ma. Buonarroti" ed. Milanesi, Contratti artist. p. 635ss.

4) Reprod. nach Pause bei C. Justi „Ma." (I) S. 247 und bei Brockhaus, „Ma. und die Med.-Cap." Abb. 6.

247. 1) Mit dieser Bezeichnung macht sich Escher merkwürdige Schwierigkeiten in seiner Beschreibung des Paulsgrabes a. a. O. S. 306.

2) Bei der Länge des Cassone würde das Mittel kaum gefruchtet haben.

3) S. die Ausführungen im 1. Cap.

4) a. a. O. p. 644ff.

5) Die Darstellung dieser Dinge ist besonders einfach klar bei Springer, „Raf. u. Ma." Bd. II, 33—38.

6) Condivi (Pemsel) S. 69.

248. 1) „. . . ne la quale viene la figura del morto . . . con dua altre figure che la metono in mezo“.

2) palmo = 0,290 genuesisch; 0,284 neapolitanisch.

3) S. seinen Grundriß Bd. II Fig. 4.

250. 1) Reprod. z. B. Springer a. a. O. Bd. II, 23; Phot. Al. 615.

2) Wie er beständig um Entwürfe oder Beirat zu Grabmälern angegangen wurde, erzählt Vasari ed. Milanesi XII p. 260, p. 2338 (236), für Cecchino del Braccio Entw. bei Frey Taf. 236, früher von Steinmann, „Stud. z. Ren.-sculptur“ I behandelt.

251. 1) Für die Datierungen des Paulsgrabmals gibt die Quellen in Briefliteratur u. Beschreibungen von St. Peter Escher a. a. O. Ann. Caro war ein Freund Ma.'s vgl. Vas. ed. Milanesi XII, 270.

2) Aus Vasaris Berichte im Leben des Fra Guglielmo della Porta, ed. Milanesi XIII, 1208.

3) Br. Annibale Caros a. a. O. S. 311.

252. 1) Vas. ed. Milanesi XII, 233.

2) Z. B. Pauls IV. Caraffa (gest. 1559) von Pirro Ligorio u. Giac. Cerignola (Angeli p. 340; Tom. Carignola: Gregorovius S. 140) And. 139; Gregors XIII. Buoncompagni von Gius. Rusconi 1723 (Gregorovius. 147), And. 201; Leos. XI. Medici von Algardi, Ferrata u. Peroni, And. 207 (Angeli 488); Clemens XII. Corsini in Cap. Corsini der Lateransbasilica, Mitte des 18. Jahrh. z. B. bei Escher Taf. VIa — bis zu Canova hin; vgl. dessen Grabmal Clemens' XIV. Ganganelli in Sti. Apostoli, And. 73. Angeli p. 58 nennt es das Grabmal Innocenz' III. (1721—24) und datiert es 1784.

3) Ferd. Gregorovius, „die Grabdenkm. der Päpste“ S. 132.

4) Jetzt liegt es fast geschlossen vor in Freys großer Publikation. Taf. (270), 267 (266), 265, 70, 214, 39, 48, 125, 9, 90, 55, 120, 236, 47.

5) Z. B. Frey Taf. 9, 47, 48, 90 (?).

253. 1) Vgl. Burckhardt in der „Gesch. der Ren. in It.“ S. 170, C. Justi, „Ma.“ (II) ist anderer Meinung: 272 ff.

254. 1) Caro sagt: als ob der Schnee von ihnen wegschmelze, a. a. O. S. 312.

2) Darüber teilt feine Beobachtungen mit Weibel in s. Schr. „Jesuitismus u. Barocksculptur“, Straßburg 1909 S. 26—29.

3) Dafür ist interessant die Zusammenstellung beider und dazu des Algardi und Duquesnoy bei Winckelmann unter das gleiche Urteil der Verdammung, bei Falconet unter die gleiche freudige Anerkennung, letztere Oeuvres vol. I, erstere an den früher angef. St.

256. 1) R. Wagner, „Oper und Drama“.

2) Eine glänzende Abführung dieser sprachpsychologischen Spielereien gibt H. Cohen in „Kants Begründung der Ästhetik“, S. 320—28 und neuerdings eine scharfsinnige Durcharbeitung mit demselben Resultat L. Ziegler im Logos I. Jahrg. 4 H.

257. 1) Darum ist die Aufn. Al. 1976 zur Aufklärung über die Erscheinung der Gruppe der Taf. bei Justi Nr. 144 sehr vorzuziehen.

2) Wenn das die „kleine Pietà“ ist, von der Vas. spricht, so könnte man aus der Stellung des Toten und der beiden Figuren zueinander auch in dieser Altersarbeit einen Rückhalt für die Grablegung (Gemälde) in London gewinnen. And. 18149; vgl. Justi, „Ma.“ II, 120 ff. mit Taf.

3) Zu erinnern ist an die 3 Grdr., die Burger in seiner Gesch. beibringt.

259. 1) Jetzt bei Frey, Taf. 43.

2) Die großen Blätter (Chromolithogr. v. L. Brunner) bei Springer Bd. I (u. Philippi Bd. II) gewähren mit der Darstellung bei Condivi Kap. 28 größere Klarheit über diese Disposition als die großen photogr. Aufn.

260. 1) a. a. O. S. 48.

2) Frey, „Br. Ma.'s" (hort. del.) Nr. 116; „Le lett." ed. Milanesi Nr. CDLXII.

3) Übers. bei Guhl, „Künstlerbr." Bd. I, Nr. 117. Ebda. C.'s Br. an Varchi I, Nr. 117; dazu Falconet, „Réfl. sur la Sc." ov. I, 9.

261. 1) Und doch finden sich außer den ob. im 2. Kap. angeführten Zentralbauentw. allüberall architektonische Zeichnungen.

2) Vas. ed. Milanesi XII, 280s.; dazu, was Vas. über gewisse Arbeiten von ihm sagt: ([Heitz] Bd. V, 375) „. . . so schön, daß sie wie Marmor aussehen".

3) And. 3758—64 u. 67. Borinskis Umdeutungen von 8 — nicht den gleichen — in den „Rätseln des Ma." S. 235—55 mit Abb.

262. 1) C. Justi, a. a. O. II, 188.

2) Reprod. bei Burger, „Stud." Abb. 7 u. 6.

3) Das Bacchanal: Frey, Taf. 187.

4) Der Gipsentw. in Casa Buonarroti Al. 3533; ein Elfenbeinrelief im Mus. naz. Florenz, publ. in Hirths „Formenschatz" 1899 Nr. 53, Al. 2608; eines in Alabaster in der „reichen Cap." der Münchner Residenz, vgl. W. M. Schmidt, Führer.

5) a. a. O. II, 97.

6) Ebda. S. 192.

263. 1) Auch daran sieht man wieder, wie weit der Schöpfer der Decke von jeder Absicht der „täuschenden" Illusion entfernt war.

2) Vor 1443 (Cic.) Al. 2228 u. 29; die auch bei Justi, Taf. 40.

3) 1432 (Cic.) in Rom gearbeitet, Al. 5954; Justi, Taf. 132.

4) 1428 (Kn.); Justi, Taf. 31.

5) Um 1433 (Bode, Flor. Bh. d. Ren. S. 21 m. Abb. 3); (Knapp, S. 29: 1438); Justi, Taf. 39.

6) Erst nach der Rückkehr aus Padua, nicht von ihm ausgef. Reprod. in Schubrings „Donatello".

7) Auch späte Arbeiten — nach Semrau (nach Cic.) in dieselbe Zeitspanne mit den Türen gehörig; reprod. ebda.; eines in Brockhaus' angef. Buche S. 49.

8) Als welchen der Meister sich so besonders „stilsicher" bewährt hatte in der ihm zuerst — in der Konkurrenz mit Brunelleschi und Donatello — aufgetragenen Türe der Nordseite, über deren echt plastische „Kompositionsgesetze" Schmarsow eine ausführliche Abhandlung gegeben hat. Abh. d. kgl. sächs. Ak. d. W. XVIII.

9) „Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo", Breslau 1891.

10) Im Texte zu Taf. 31 in Justis Gesch. d. K. II, 24. Der Augenpunkt liegt tief wie bei der Grablegung am Tabernakel der Capp. de Benefiziati in St. Peter, Rom. Beide Werke sind also auf Sicht von unten angelegt. Das 1. dat. von Kn. auf 1428, das 2. auf 1433, vgl. Semrau, a. a. O. S. 75ff.

264. 1) Doch würden Leonardo's 3 Relieftafeln, wenn Bode mit der Zuschreibung recht behalten sollte — Flor. Bh. d. Ren. XII. — dasselbe Verfahren und dieselbe Reliefanschauung bekunden Die Diskussion ist besonders

stark bestimmt durch Conzes Abh. „über d. Relief d. Griech." Sitz.-Ber. d. kgl. pr. Ak. d. W. 1882; dazu H. v. Brunn, „Über die kunstgesch. Stellung der pergam. Gigantomachie"; kurz und vernünftig entscheidet sich G. Hauck: „Die Grenzen zw. Mal. u. Pl." Preuß. Jahrb. 1885.

2) Dazu Herm. Lücke in den „Grenzb." Sept. 1885 mit Berichtigung.

3) Sansovinos Reliefs an der Casa santa zu Loreto (1513—29) und die der Capp. del Santo zu Padua (von 1500 bis 1577) von verschiedenen Meistern. Vgl. Cic. 513a. Al. 17733, 17738 (17734—37) u. Cic. 582. Al. 12229—37).

4) Burckhardts Urteil Cic. 513f. über die Reliefs von dem Sarkophag des hl. Joh. Gualbert (1507—13), Mus. naz. zu Florenz. Al. 2688—92.

5) Ferruccis Reliefs am Taufbrunnen im Dome zu Pistoja. Al. 10175. Cic. 513.

6) Das Hauptportal des Domes. Al. 8575—84. Cic. 552.

7) In der Malerei würde das „vertriebene Arbeit" heißen.

265. 1) Von Burckhardt u. Schmarsow als die Muster des Stiles gepriesen, um 1475. Cic, 182h u. 451e u. Schmarsow, „Beitr. z. Ästh. d. bild. K." III, 152. Al. 2124—31.

2) Über sie in der angef. Abh. Eschers; auch von Vas. a. a. O. gerühmt. Der Prälat war der spanische Bischof De Solis. Die ebenfalls von Fra Guglielmo schon gegossene k n i e e n d e Porträtstatue kam nach Salamanca.

266. 1) a. a. O. Nr. 17 (L.: 11); S. 9.

267. 1) Vas. (Heitz) VI, 10; Milanesi im Archiv. stor. ital. ser. 3. tom. XVI. p. 219ff.; danach P. Müller-Walde im Jahrbuch d. kgl. pr. K.-S. 1897 S. 121 bis 125 (Cic. 757d) datiert 1480—81; jetzt Uffizien Nr. 1252. Al. 1088. Vgl. v. Seidlitz, „L. da V. usw." 1909. 1. Bd., Kap. V. von B. I.

268. 1) Masse h.: 1,03 m, br. 0,75 m jetzt in der Pinac. Vatic. II. Sala. Seine Wiedervereinigung aus 3 Stücken durch Card. Fesch teilt mit Massi im Kat. 1900, p. 195s. Dokumentarisch nachgewiesen von Müller-Walde in Akten der Signoria von Florenz 1478 1. Jan.—16. März, aber ohne Anführung. Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. 1897, S. 121, 126. Beauftragt wurde L. an Stelle des Piero del Pollajuolo (Cic. 760c.) Al. 7693.

2) a. a. O. Nr. 103 (L.: 120) S. 82. Vgl. v. Seidlitz, a. a. O. Kap. VI, 72—75.

3) Vgl. Nr. 84a (L.: 121) S. 82; dazu Nr. 120 (L.: 119) und Nr. 87 (L.: 117) S. 81.

4) Vgl. Nr. 3, 5, 6, S. 3f. die Einteilungen derselben, die L. macht.

269. 1) Vgl. H. Ludwig, „Über die Grundsätze der Ölm.", Leipzig 1893. Anh. § 2, bes. S. 216.

2) Vas. (Heitz) VI, 17f. u. 24; Müller-Walde im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. 1899 S. 54ff. u. 1898 S. 249, Karton nach 1501 (M.-W. u. Bode); für den Hauptaltar der SSma. Annunziata in Florenz — voll. 1517 (Cic. 759) — jetzt im Louvre. Al. 23262. Vgl. v. Seidlitz, a. a. O. V. B. II. Kap. S. 18—29. Cic. 757; Al. 23264. An Ort und Stelle durch eine veränderte Wiederholung ersetzt, jetzt in London Nat.-Gal. Nr. 1096, Hanfst. 100, vgl. v. Seidlitz, a. a. O. B. II, Kap. V.

270. 1) Z. B. in dem Altarwerke in S. Zeno zu Verona, voll. 1459, Al. 13464. Das Licht ist das Fensterlicht ganz seitlich von r. für den Platz auf dem Hauptaltar, auf welche Stelle auch die Linienführung — Fluchtpunkt in der Rosette des Thronstufenbehanges — hindeutet. Die Tafeln sind so einheitlich mit dem

köstlichen Rahmen erfunden, daß in diesem Zusammenhange die „täuschende" Vorstellung ersteht, als ob die Beleuchtung eine ganz flach hinter dem vordersten Hallenpfeiler eintretende wäre, d. h. doch unabhängig vom vorhandenen Lichte gedacht. Vgl. Gronau im Texte zum Mantegna-Bande der dtsch. Verl.-Anst. (Bd. 16) 1910 S. 175.

2) In seinem Altarbilde der Madonna mit Heiligen aus Sta. Lucia in Bagnoli, in den Uffizien Nr. 1305. Al. 561, jetzt auch Justi, Gesch. d. K. I, Taf. 53.

3) Besonders fein verwertet zur Disposition von Raum und Gruppe in dem Altarbilde in der Brera aus S. Bernardino bei Urbino, Nr. 510, das als sein letztes unvollendet zurückgelassenes Werk gilt; die Hände des Herzogs von Justus van Gent vollendet, Al. 14532 (noch Fra Carnevale gen.) Justi a. a. O. Taf. 116.

4) Vgl. Leonardos Theorie a. a. O. Nr. 120 (L.: 119) und 93 (L.: 123) S. 81 u. 83.

5) Im Cenacolo von Ognissanti und im Fremdenrefektorium von S. Marco in Florenz: das l. 1480, das 2. gleichzeitig mit den Fresken von Sta. Maria Novella: Crowe und Cavalc. VII, 234—41 — und des Cic. rühmende Anerkennung S. 654 — u. p. 427ff. mit der umgekehrten vergleichenden Wertung.

271. 1) Phot. Brunel. Rahn in v. Zahns Jahrb. f. K.-W. IV. erklärt die Kirche für einen Zentralbau und in einem der griech. Kreuzarme den Ort des Gemäldes. Cic. 837. Anm. Derselbe erklärt im Rep. f. K.-W. XII, 120ff. die Kreuzkirche für einen Neubau, in den nur die alte Querschiffmauer mit dem Fresko hereingenommen sei, weist nur Bern. Luini als Schöpfer ab, wagt keinen anderen Namen zu nennen, rühmt den Künstler aber sehr — nach Gebühr. Frizzoni im Arch. stor. dell' arte 1890 p. 187—91 nennt Marco d'Oggionne als Schöpfer mit derselben Anerkennung. C. Brun — in Dohmes „Kunst u. Künstler" Abt. II, Bd. 3, Nr. 3 — lobt es ebenso; nennt auch schon M. d'Ogg. als Künstler.

273. 1) Schematische Darstellungen der „lokalen" Verhältnisse bei Crowe und Cavalc. vol. II, p. 290 und in Jäschkes Anmerkung zur Lebensbeschreibung M.'s von Vasari, Bd. II (Heitz) S. 15.

2) Für diese Szene zu vgl. der Bericht der Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Franz. Ausg. von Wyzewa, Paris 1911 p. 158.

3) Andre Deutungen widerlegt bei Schmarsow, „Masacciostudien" 1898, H. 3.

274. 1) Vas. (Heitz) VI, 19.

275. 1) Ganz wertvoll ist der Vergleich mit der Behandlung der gleichen Geschichte durch Masaccio-Filippino am r. Eingangspfeiler der Brancaccikapelle: Auch ist sie noch ins Fensterlicht hineingezogen und dadurch für die Nachtszene unwahrscheinlich erhellt. Al. 3859, Justi, Gesch. I, Taf. 81.

2) Ein bei Mantegna (Camera degli sposi im Kastell zu Mantua. And. 10950; Eremitani Fresken. And. 10342—45; Madonna della Vittoria, Princ. Trivulzio, Mailand, And. 11277 (Hauptaltarbild) und Madonna mit Heil., Verona, And. 12399), bei Foppa (S. Sebastiano, Brera, And. 11043), Piero della Francesca (1. Fresco in Arezzo Schildbogen r. Al. 9938) ganz gebräuchlicher Kunstgriff.

276. 1) Vielleicht darf man in der Anbetung der Könige von Leonardo — doch immer ein Hauptaltarbild! — eine solche eigne Beleuchtungsanlage vorbereitet sehen: es scheint, als ob ganz l. im Vordergrunde die aufrechtstehende Figur vorne völlig beschattet, die folgende durch starken Lichteinfall auf ihrer rechten Kopfseite von jener abgehoben werden sollte. Die Beleuchtungsquelle

wäre demnach, wenn auch jenseits der Bildgrenze, links in einiger Höhe anzunehmen. Sollte darin der Grund für v. Rumohr gelegen haben, dieses Bild als die Vollendung der „malerischen" Bestrebungen L.'s herauszuheben? (It. Forsch. III, 89).

2) Die Anlage erinnert mich immer an den Grundriß für St. Peter von Fra Giocondo, dem Kollegen Rafaels in der Bauleitung. S. den ob. schon angemerkten Grdr. bei v. Geymüller a. a. O. Taf. 37.

3) Vgl. Hettner, „Ital. Stud." S. 222f.

277. 1) Vgl. Vas. (Heitz) IV, 13.

2) Der Cic. (667a mit Crowe u. Cavalc. VIII, 205) setzt die Entstehungszeit des Cyclus bald nach dem Fresco in Rimini (1451), Witting „P. d. F." Straßb. 1898 S. 60f. erst spät, bis gegen 1466 mit seinem Lehrer Schmarsow („Melozzo" S. 373). Zu vgl. zu der Zusammenstellung beider Werke Crowe u. Cavalc. VIII, 202s. u. die dort in der ann. 3 angef. St. aus derselben Autoren W. „Vita di Raff."

278. 1) S. Leg. aur. ed. Wyzewa p. 261.

2) L. B. Alberti, „de pict.", ed. Janitschek, Qu.-Schr. f. K.-G., S. 78.

3) Das berühmte Gemälde von H. Thoma — Blick durch ein Fenster in einen in Sommermittagssonne versunkenen Park — ist wie eine scherzende Parodie darauf komponiert.

279. 1) „Der moderne Theaterbau", Beitr. z. Bauwiss. her. v. C. Gurlitt Berlin 1906.

2) S. Längenschn. durch Palladios teatro olimpico zu Vicenza das. Fig. 6; Telaribühne, Grdr. u. Längenschn. (nach Jos. Furttenbach) Fig. 13; Fig. 14: Bühnendekoration und Prosceniumsansicht in Ferrara (nach Franc. Gnitti); Theaterprojekt von Pozzo Fig. 24.

3) Serlio im „Tratt, sopra la scena" 1584 fordert dasselbe, vgl. Durm im Hdb. d. Arch. II. Abt. Bd. 5: „Die Bauk. d. Ren. in It." S. 331.

280. 1) Zusammengestellt von Courajod, „Les estampes attribuées à Br., mit Vorwort von v. Geymüller, Paris.

2) Reprod. bei v. Geymüller, „Die urspr. Entw. f. St. Peter" Taf. 25,1.

3) In seinem großen Werke: „Il tempio Vatic. e la sua origine", Roma 1694, im 2. Teile; auch klein bei Durm, a. a. O. S. 501 (nicht ganz vollständig).

4) Im Rep. f. K.-W. Bd. III vgl. Londi, op. cit. cap. V.

281. 1) Ausdruck Nohls im „Tageb. einer ital. Reise", her. v. Lübke S. 149f., dazu 144.

2) Vgl. oben gen. Abb. bei Durm und bei Fraschetti, „Il Bernino", Milano 1900, die ganze Reihe der Entw. p. 309—16.

3) Reprod. z. B. bei Springer, „Raf. u. Ma." Bd. II. Fig. 52; Lageplan bei Durm a. a. O. S. 187 Fig. 174.

282. 1) Aus seinem eigenen Werke über den Bau (Napoli 1756) repr. bei Durm a. a. O. Fig. 302 S. 323. Die Stichwerke von Falda, Merian, Kleiner, Diesel und Weining geben zahlreiche andere Beispiele. Aus des 1. Sammelbänden z. B. bei Wölfflin, „Ren. und Bar." (3. Aufl.) Fig. 17 u. 18. Griesebach, „der Garten", Abb. 5, 6, 26, 42; aus denen des 2.: das. Abb. 57; von Perelle Abb. 22, 25, 27; von Turgot. Abb. 24; von Silvestre Abb. 29; von Dupérac Abb. 39; Willich i. s. Monogr. über Giac. Barozzi da Vignola (Heitz 1906) Fig. 24 nach Villamena.

2) Genaues darüber bei Thiersch im Hdb. d. Arch. IV, 1. Halbb. S. 75 in der „Arch. der Ren. in Tosc." Bd. I von v. Stegmann und bei Redtenbacher, „Arch. d. ital. Ren." S. 102: auch 346; Riegl, „Entstehg. des Bar. in Rom" S. 61; v. Fabriczy im Jahrb. d. kgl. pr. K.-S. XXVII Beih.

283. 1) Vgl. oben Anm. 1 zu S. 142 (S. 205): von Bötticher geprägt.

2) Daß und warum sie nicht von Bramante entworfen sein kann, weist zu meiner großen Genugtuung nach Gnoli im Arch. stor. dell' Arte V (1892), 176 ss. u. 333 ss.

3) Vgl. Phot. And. und den Stich von Dupérac auf die bemerkenswerten Veränderungen zwischen dem ursprünglichen Entwurfe, als dessen Wiedergabe man vielleicht D.'s Stich ansehen darf, und der Ausführung durch Tommaso de Cavalieri.

4) Die Verwandtschaft liegt besonders klar zu dem zurückstehenden Bau. Abb. bei Escher, „Barock und Classicismus" Taf. 20 a. Al. 6418.

5) Stich (Grdr.) von Dupérac. Eine Medaille, abgebildet bei Fraschetti p. 344.

6) Pal. Marini in Mailand, Brogi 3941; auch Durm a. a. O. Fig 162 S. 170. Einige Erinnerung an die Cancelleria ist unverkennbar.

7) Pal. Carignano in Turin, Al. 14791.

8) Castello Stupinigi bei Turin, Al. 15763.

Namenregister.

Literatur.

Adamy, Architektonik, I. T., Architektur als Kunst. Hannover 1881.
d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architektur.
Alberti, L. B., Della pittura libri III ed. Janitschek. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik XI.
— Iciarchia, ed Bonucci, Opere volgari, Firenze 1846. Vol. III.
— De re aedificatoria 1. Druck 1485; übersetzt ins Italienische Fiorenza 1550.
— Della tranquilità dell' anima, ed. Bonucci. Vol. I.
Alt, Th., Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen usw. 1910.
Angeli, D., Le chiese di Roma.
Annunzio, Gabriele d', Piacere; übers. in Fischers Bibl. zeitgen. Rom. Bd. 10/11.
Anonyme Biographie Albertis bei Bonucci ed. cit. vol. I und bei Muratori, rerum italicarum scriptores vol. XXV.
Anonymer Voyage d'Italie 1574 mitgeteilt von J. P. Richter, s. diesen.
Ariosto, Orlando furioso her. von Gioberti 1870. Deutsche Übersetzung von Fries, Reclam 2393—2400.
Aristoteles, De partibus animalium, Teubner, Leipzig.
Avena, Monumenti dell' Italia meridionale.
Bacci, Peleo, in Rivista d'Arte III.
Baumeister, Rokkokokirchen Oberbayerns 1907. Heitz, Straßburg.
Beltrami, L., Die Certosa v. Pavia, Mailand, Hoepli, dazu die Publikation: la certosa di Pavia, von demselben.
v. **Bezold** u. **Riehl**, Bau- und Kunstdenkmäler von Bayern. I. Abt. Bd. II. Oberbayern.
Boccaccio, Decamerone ed. Sonzogno Milano.
Bode, W., Geschichte d. deutsch. Plastik, in Geschichte d. deutsch. Kunst II. Berlin, Grote 1885.
— Florentiner Bildhauer der Renaissance. 2. Aufl. 1910. Cassirer, Berlin.
— Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin, Spemann 1887.
Bode-Bruckmann-Publikation: Die Plastik der Renaissance in Toskana, München.
Borinski, Die Rätsel Michelangelos, München 1908.
Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura II. ed. Milano 1822.
Boetticher, C., in Försters Allgemeiner Bauzeitung 1840.
Braghirolli, Baugeschichte d. Tribuna d. SSma. Annunziata im Repertorium für Kunstwissensch. II.
— Alberti a Mantova, im Archivio storico italiano, serie III. tomo IX 1869.

Brandi, C., Die Renaissance in Florenz und Rom, II. Aufl.,
Braun, P. I., Kirchenbau der deutschen Jesuiten I u. II. Freiburg i. B., Herder 1908 u. 10.
Brockhaus, H., Michelangelo und die Medicikapelle. Leipzig, Brockhaus 1909.
Brun, C., im Repertorium für Kunstwiss. XV.
— in Dohmes Kunst u. Künstler Abt. II, Bd. 3, Nr. 3.
Brunn, C. v., im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen.
Budinich, Corn., Un quadro di Luciano de Lauranna. Trieste 1903.
Burckhardt, Der Cicerone. VIII. Aufl. 1909. Leipzig, Seemann.
— Geschichte d. Renaissance, in Geschichte der neueren Baukunst, I. Bd., III. Aufl. 1891, Stuttgart.
Burger, F., Geschichte des florentiner Grabmales. Straßburg, Heitz.
— Studien zu Michelangelo. Straßburg, Heitz.
Cassirer, E., Das Erkenntnisproblem in d. Philosophie u. Wissenschaft d. neueren Zeit. Berlin, Cassirer.
Castiglione, Bald., Il cortigiano. Milano, Sonzogno.
Chamberlain, H. St., Kant. München, Bruckmann 1905.
Cicero, De universo. Leipzig, Teubner.
Cohen, H., Kants Begründung der Ästhetik. Berlin, Dümmler 1889.
Condivi, Das Leben Michelangelos, übers. von Pemsel. München, Beck 1898.
Conze, in Sitzungsberichte der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften. 1882.
Crowe u. Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia. XI voll. Firenze. Le Monnier 1882—1908.
Dante, La divina comedia, ed. Scartazzini Milano.
— Convito, ed. Fraticelli, opere minori di, vol. III. Firenze, Barbera 1908.
— De monarchia ib, vol. II, 1906.
Dehio, Handbuch d. deutsch. Kunstdenkmäler III. Berlin, Wasmuth.
— im Repertorium für Kunstwissenschaft III.
Dehio u. v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes.
Dohme, R., im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsamml.
Dolce, Lod, Aretino, Dialog über die Malerei; ed. Eitelberger, Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechn. II.
Durm, J., Architektur der Römer u. Etrusker im Handbuch der Architektur II, 2.
— in Zeitschrift f. Bauwesen XXXVII.
Egger, H., in d. Beiträgen zur Kunstgesch. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903.
Escher, K., Barock u. Klassizismus. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann 1910.
— im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII.
Fabriczy, Corn. von, Michelozzo di Bartolommeo im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsamml. XXI. Beiheft.
— im Repertorium f. Kunstwissensch. 1908 u. 1909.
— in demselben 1904.
— im selben XXVII. Beiheft.
— Filippo Brunelleschi, sein Leben u. s. Wirken 1892.
— Medaillen der ital. Renaissance. Monographien des Kunstgewerbes IX, her. v. Sponsel.
Ficino, Mars, De amore Platonico.
— Theologia Platonico in der Plotinausg. Creuzers, Paris.
Fiedler, C., Schriften üb. Kunst, her. v. Marbach. Leipzig, Hirzel 1896.

Fioretti di San Francesco, ed. II. Passerini. Übersetzung v. von Taube. Jena, Diederichs.
Fischel, Tizian. Stuttgart, deutsch. Verlagsanstalt, Bd. III.
Flottwell, Mittelalterliche Bau- u. Kunstdenkmäler. Magdeburg 1891, Text v. Ochs.
Fontana, Dom, Il tempio Vaticano e la sua origine, Roma 1694.
Fraschetti, Il Bernino; Milano 1900.
Franz, Der Aufbau des Dramas. Bielefeld u. Leipzig 1892.
Frey, C., Briefe Michelagnolos. Hortus deliciarum. Berlin, Barth.
— Die Handzeichnungen Michelagnolos. Berlin, Barth.
— Quellen u. Forschungen zum I. Bd. seines Michelagnolo. Berlin, Barth.
— Studien zu Michelagnolo I u. II im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1894 u. 1896.
— Die Dichtungen Michelagnolos.
Freytag, G., Die Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig, Hirzel 1890.
Frizzoni, im Archivio storico dell' arte 1890.
Gauricus, Pomp., De sculptura. I. ed. Florenz 1504. Neue Ausgabe v. Brockhaus. Leipzig, Brockhaus 1886.
Gaye, Carteggio inedito.
Ghiberti, Lorenzo, Commentare in Vasari ed. Le Monnier vol. IV u. in Frey, Sammlung ausgew. Biographien Vasaris III.
Geymüller, H. v., Michelangelo als Architekt. Sonderausg. des 8. Bandes d. Architectur d. Renaissance in Toskana. Her. v. H. Stegmann, C. von Stegmann u. von Geymüller. München, Bruckmann.
— Die ursprünglichen Entwürfe z. St. Peter in Rom.
— Michelozzo in d. Architektur der Renaissance in Toskana. Bd. VIII, IX.
— Regesten dazu im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsamml. XV.
— Rafaello studiato come architetto. Milano 1884.
— Beilage z. H. Stegmanns Guliano da Sangallo in d. Arch. der Renaissance in Toskana, Bd. IV.
Gmelin, Die St. Michaelskirche in München. Bayr. Biblioth. Bd. XVI.
— Dass. in Deutsche Renaissance. Leipzig, Seemann. Lief. 155/7.
Gnauth u. v. Foerster, Architektur d. Renaissance in Italien. Text von Paulus.
Gnoli, im Archivio storico dell' Arte V (1892).
Goethe, W. v., Italienische Reise.
Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Firenze.
Gottschewsky, Ad., Ein Originaltonmodell Michelangelos in d. Akademie in Florenz. Münchner Jahrb. f. bildende Kunst I.
Gregorovius, Ferd., Die Grabdenkmäler der Päpste.
Grimm, Herm., im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen I.
Grisebach, Der Garten. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann 1910.
Gronau, Correggio. Klassiker d. Kunst X. Stuttgart, deutsche Verlagsanstalt 1907.
— Die Bellini. Leipzig, Velhagen u. Clasing.
— Knackfuß, Künstlermonographien.
Guhl, Künstlerbriefe 1. Aufl. I u. II. Berlin 1853 u. 56.
Gurlitt, Corn., Das Barock- u. Rokkokoornament Deutschlands. 1883.
— Geschichte d. Barock u. Rokkoko in Italien.
— Geschichte des Barock u. Rokkoko in Deutschland.

Hanftmann, Führer durch den Magdeburger Dom.
Hartmann, E. v., in Gegenwart 1887.
— Ästhetik 1887.
Hauck, G., Subjektive Perspektive u. die horizontalen Curvavaturen des dorischen Styls. Stuttgart 1879.
— in Preußische Jahrbücher 1885.
Heidrich, Die altdeutsche Malerei in „Die Kunst in Bildern", II. Jena, Diederichs.
Heinse, Hildegard v. Hohenthal. Inselverlag.
Helbig, Führer durch die Sammlungen Roms, 1899. Leipzig.
Henke, Vorträge über Plastik, Mimik u. Drama. Rostock 1892.
Hettner, Italienische Studien. Braunschweig. Vieweg 1869.
Hildebrand, A., Das Problem der Form. 3. Aufl. Straßburg, Heitz.
Hoffmann, P., Studien zu Leone Battista Albertis 10 Büchern de re aedificatoria. Zwickau 1883.
Horst, C., Plotins Ästhetik. Vorstudien zu einer Neuuntersuchung I (II noch unveröffentlicht). Gotha, Perthes 1905.
Jacobsen, im Repertorium für Kunstwissensch. XX.
Jacobus de Voragine, Legenda aurea; französ. Übers. v. Wyzewa. Paris 1911.
Janitschek, H., Alberti-Studien I u. II. Im Rep. für Kunstw. VI.
Justi, C., Michelangelo. Beiträge z. Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1900.
— Michelangelo. Neue Beiträge usw. Grote 1909, Berlin.
Justi, L., Geschichte der Kunst I u. III. Berlin, Fischer u. Franke.
Kaiser, V., in Zeitschrift fur Völkerpsychologie XVI.
Kant, I., Kritik der Urteilskraft. Her. von Kehrbach Reclam.
— Kritik der reinen Vernunft. Her. v. dems. ebda.
Klaczko, Jules II. Paris 1902.
— Sous la voute de la Sixtine, Revue des deux mondes 1896.
Klinger, Max, Malerei u. Zeichnung. Leipzig 1899.
Knapp, Text zu Justis Geschichte der Kunst III.
— Mantegna. Klassiker der Kunst XVI. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.
Kunowski, E. v., Gesetz, Freiheit u. Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens. Wege zur Kunst VI. Leipzig, Diederichs,
Landino, Crist., Disputationes Camaldulenses Argentoratum 1508.
Leonardo da Vinci, Scritti letterari publ. da Jean Paul Richter. London 1883.
— Das Buch von der Malerei, herausg. von H. Ludwig. Quellenschriften für K.-G. u. K.-T. XVIII—XXI.
Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de St. Pierre. Paris.
— Edifices de Rome moderne ib.
Lipps, Th., Ästhetik in Kultur der Gegenwart.
— Grundlegung der Ästhetik. Hamburg 1903.
— in Zukunft 1906.
— in philosophische Abhandlungen, Gedenkschr. für R. Haim.
Londi, Leone Battista Alberti architetto. Firenze 1906.
Lotze, Geschichte der deutschen Ästhetik.

Lübke, W., Geschichte der Architektur II.
Lübke-Semrau, Geschichte der Kunst. Eßlingen, Neff. Bd. IV, 1907.
Lücke, Herm., in Grenzboten, Sept. 1885.
Ludwig, H., Über die Grundsätze der Ölmalerei. Leipzig 1893.
Macchiavelli, Das Buch vom Fürsten, übers. von Oberbreyer. Reclam.
Maertens, Der optische Maßstab, Bonn 1877.
Massi, Descrizione completa delle Gallerie di Pittura etc. nov. ed. Roma 1900.
Manetti, Ant. (d. ae.), Vita di Filippo Brunelleschi in Frey, ausgew. Biograph. Vasaris IV.
Medici, Lorenzo de', L'altercazione ed. Molini. Firenze 1825 und ed. Cabarra.
Mengs, R., Sämtliche kunsthist. u. philos.-ästhet. Schriften übers. v. Schilling. Bonn 1843.
Meyer, A. G., Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrh. Stuttgart 1893.
Michelangelo, Le rime, ed. Guasti. Firenze 1875.
— Le lettere; con appendice: Contratti artistici, ed. Milanesi Firenze 1875.
Michelangelo, Ricordo al Popolo italiano. Firenze 1875.
Milanesi, im Archivio storico italiano, ser. 3. tom. XVI.
Milanesi-Müntz, Les correspondants de Michelange. Paris.
Müller-Walde, P., im Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen 1897—99.
Niemeyer, In Festschrift für A. Schmarsow. Kunstw. Beiträge. Leipzig 1907.
Nohl, M., Tagebuch einer ital. Reise; 2. Aufl., her. v. W. Lübke. Stuttgart 1877.
Pacioli, Luca, De architectura; ed Winterberg. Straßburg, Heitz.
— De divina proportione, ed. Winterberg, Quellenschriften usw. Band II.
Palladio, A., Oeuvres complets ed. Chapuy. Paris 1842.
Palustre, La Renaissance en France. Paris.
Passavant, Leben Rafaellos d'Urbino u. sein Vater Giovanni Santi.
Paravicini, Die Architektur der Renaissance in der Lombardei, übers. von Koppel, Dresden 1878.
Pastor, W., Geschichte der Päpste IV, 1.
Paulsiek, in Festschrift zur 25jähr. Jubelfeier des Vereins für Geschichte u. Altertumskunde; Magdeburg.
Pico della Mirandola, Convito, übers. v. Liebert. Jena, Diederichs.
— Heptaplus, übers. von dems. ebda.
— Über das Sein u. die Einheit, übers. von dems. ebda.
— Über die Würde des Menschen, übers. von dems. ebda.
Pinder, W., Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume. Straßburg, Heitz 1904.
Platon, Phaedon, — Symposion, — Theaitetos, — Timaios, } Opera ed. C. F. Hermann. Leipzig, Teubner.
Plotin, Enneades, ed. Creuzer. Oxford. Bes. gegen die Gnostiker. Enn. II, IX.
Poliziano, Ang., La giostra in opere volgari, ed. Casini; Firenze, Sansoni 1885.
Posse, Die Gemäldegallerie des Kaiser-Friedrich-Museums, gr. ill. Ausgabe des Katalogs. Berlin, Barth.
Rahn, in v. Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft IV.
— im Repertorium für Kunstwiss. XII.

Ranke, L. v., Geschichte der Päpste.
— Savonarola, } in kl. Schriften.
— Filippo Strozzi, } in kl. Schriften.
Reber, F. v., in Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften Bd. II, 1. 1889.
Redtenbacher, Architektur d. ital. Renaissance. Frankfurt a. Main 1886.
— Baldassare Peruzzi, Karlsruhe.
Rée, Peter Candid, in bayer. Bibliothek.
Reumont, F. v., Lorenzo de' Medici Bd. II.
Richa, Le chiese fiorentine vol. III.
Richter, J. P., im Repertorium für Kunstwissensch. Bd. III.
Riegl, A., Entstehung der Barockkunst in Rom, her. von Burda u. Dvorcak, Wien 1908.
Riehl, B., Die Kunst an der Brennerstraße.
Ritscher, San Andrea in Mantua. Zeitschr. für Bauwesen 1899.
Rumohr, C. F. von, Italienische Forschungen I—III Berlin u. Stettin, Nicolai 1827.
Ruskin, Sechs Morgen in Florenz, Straßburg, Heitz.
Sandrart, Joachim von, Des alten u. neuen Rom Schauplatz.
Sarre, Fr., Michelangelo u. d. türk. Hof. Im Repertorium f. Kunstw. XXXII.
Scamozzi, Vinc., Idea dell' Architettura universale. Venetia 1615.
Schmarsow, Aug., Plastik, Malerei u. Reliefkunst. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III. Leipzig, Hirzel 1899.
— Barock u. Rokkoko. Beiträge II. Ebda. 1897.
— Masaccio-Studien Heft I—IV. Cassel 1896.
— im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen V u. 1883.
— Melozzo da Forlì. Berlin 1885.
— in Abhandlungen der kgl. sächs. Akademie der Wissenschaften XVIII.
Schmidt, C. E., Künstlerworte 1906.
Schönherr, im Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. XI.
Schubring, Urbino. Stätten der Kultur XXII. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.
— Donatello; Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Bd. XI.
Schumacher, L. B., Alberti, Baukunst II Ser. H. 1. Stuttgart, Spemann.
Seidlitz, W. v., Leonardo da Vinci; Berlin, Barth 1908.
Seitz, F., in Zeitschrift für Bauwesen 1893.
Semper, Gottfr., Der Stil in den technisch. u. tekton. Künsten. Frankfurt a. M. 1860. Zur Florentiner Domfassade, in kl. Schriften. Leipzig, Seemann 1884.
Semper, Hans, L. B. Alberti, in Dohmes Kunst u. Künstler Bd. III.
Semrau, Die Sängertribünen Donatellos in S. Lorenzo in Florenz; Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte, her. von Schmarsow. Bd. II, Breslau 1891.
Serlio, Seb., Architettura. Venetia 1584.
Springer, Rafael u. Michelangelo. Leipzig, Seemann 1895.
Steinmann, in Beilage z. Allg. Zeitung 1897.
— Studien zur Renaissanceskulptur, in den Monatsheften für Kunstwissensch. 1908.

Steinmann, Das Geheimnis v. Michelangelos Médiceergräbern. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.
— Michelangelos Madonnenideal, in Zeitschrift für bildende Kunst 1899.
Stendhal, Promenades dans Rome. Paris.
Stern, P., Einfühlung u. Association in der neueren Ästhetik. Beiträge z. Ästhetik, her. v. Lipps u. Weber, Heft V, 1898.
Strozzi, Vita di Filippo Strozzi, ed. Bini e Rigazzi. Firenze 1851.
Strack, Zentral- u. Kuppelbauten in Ober- u. Mittelitalien, Berlin 1882.
Tasso, Jerusalemme liberata ed. Scartazzini, Leipzig, Brockhaus, übers. v. Gries. Stuttgart, Cotta.
Thiersch, im Handbuch der Architektur IV, 1. Halbband.
Thode, Franz von Assisi. Berlin, Grote 1885.
Tschudi, im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen.
Varchi, Benedetto, Due lezioni di Messer, Fiorenza 1548.
Vasari, Le vite etc. ed. Milanesi. Firenze Le Monnier 1856.
— Le vite, übers. v. Förster.
— Le vite ed. Gronau u. Gottschewsky . Straßburg, Heitz.
— Le vite ed. Racheli Milano 1856.
Venturi, Catalogo della Galleria Borghese ed. „Edelweiß".
Vischer, Fr. Th., Kritik meiner Ästhetik. Kritische Gänge V u. VI.
— Das Symbol, in philos. Aufsätze für Ed. Zeller 1887.
— Ästhetik.
Vischer, Robert, Das optische Formgefühl.
Vöge, W., Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg, Heitz 1894.
Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik. Jena 1876.
— System d. Ästhetik. München 1905.
Wagner, R., Oper u. Drama in sämtl. Werke. Volksausg. Breitkopf u. Härtel.
Weibel, W., Jesuitismus u. Barockskulptur. Straßburg, Heitz 1909.
Whistler, Die Zehnuhr-Vorlesung. Straßburg, Heitz.
Wibel, Die Stadtkirche zu Wertheim u. ihre Grabmäler.
Wiener, Lehrbuch der darstellenden Geometrie I.
Willich, Giacomo Barozzi da Vignola; Straßburg, Heitz 1906.
Winckelmann, Einzige vollständige Ausg. von Jos. Eiselein. Donauöschingen 1825.
Witting, F., Die Anfänge der christl. Architektur 1902. Straßburg, Heitz.
— Von Kunst u. Christentum ebda.
— Piero dei Franceschi 1898 ebda.
Wölfflin, H., Die klassische Kunst. München, Bruckmann 1901, 2. Aufl.
— Die Jugendwerke Michelangelos. München, Ackermann 1891.
— Renaissance u. Barock. III. Aufl., München, Bruckmann 1908.
Woermann, Katalog der Dresdner Gallerie. Gr. Ausg., Dresden 1905.
— im Repertorium f. Kunstwissenschaft. VIII.
Wyl, W., Lenbachs Gespräche u. Erinnerungen. Stuttgart 1904.
Ziegler, L., im Logos I, H. 4, 1910.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07342 8743

